

Université de Montréal

dérive(s) cinématographique(s)

vers une pratique de la dérive au cinéma

par Nour Ouayda

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise en cinéma

Option recherche-crédation

Avril 2017

© Nour Ouayda, 2017

*à élène tremblay,
à l'avant-garde de l'au-delà*

Résumé

Dérive(s) cinématographique(s) est une recherche pratique et théorique de la dérive au cinéma. Elle concerne à la fois des œuvres et des pratiques déjà existantes aussi bien qu'une expérimentation esthétique, formelle et structurelle que je mène personnellement. L'identification d'un cinéma de la dérive a pour but de dégager les motifs, les mouvements et les dynamiques principalement engagés dans ce geste. Il s'agit alors de concevoir la dérive comme un potentiel de fuite qui agit, transforme, et déterritorialise l'espace filmique.

Mots clés : dérive(s) cinématographique(s) – dérive – geste – cinéma – espace

Abstract

Cinematic drifting(s) is a theoretical and practical research project that explores drifting (*la dérive*) in cinema. It involves both looking at existing works and practices, as well as aesthetic, formal and structural experimentation in which I am personally embarking. The aim of identifying a cinema of the drift (*cinéma de la dérive*) is to extract the main patterns, movements and dynamics engaged in this gesture. Drifting is thus conceived in its potential of flight as a force that acts, transforms and deterritorializes the cinematic space.

Key words : cinematic drift(s) – drift – gesture – cinema – space

~~Liste provisoire pour un dictionnaire préliminaire~~

Liste préliminaire pour un dictionnaire provisoire

Réseau	Détail	Flâner
Lacunaire	Figure	Geste
Fragment	Éclatement	Pratiquer
Fragmenté	Dispersion	Intervalle
Constellation	Variation	Lisière
Trajet	Tension	Seuil
Déplacement	Cadre	d'ailleurs (et par conséquent ici)
Glissement	Dispositif	Éblouissement
Trajectoire	Transformation	(cf. T. Fanon)
Naviguer	Trace	Emboîtement
Centre	Entre-deux	Contaminer
Périphérie	Traduction	Épuisement
Périmètre	Empreinte	Survivance
Espace	Déclinaison	Négociation
Parcours	Motif	Remontre
improviser	Éprouver	Texture
Disponibilité	Contempler	Interstitial
Enregistrer	Silence	Surimpression
Écouter	Présence	السراج
Protocole	Absence	Drifter
Contrainte	Marcher	Pli
Déhiérarchiser	Enner	Tangente
Déconstruire	Diambuler	Secret
Regard	Dériver	

sommaire

I.	prologue : le détail	06
II.	commencements : un mouvement vers le côté	08
III.	point(s) de départ(s) : du flâneur à l'arpenteur	15
IV.	détour : l'homme au football ou les trajectoires	20
V.	amorce(s) : le geste-dérive <i>être disponible / cartographier / naviguer les tangentes</i>	27
VI.	mouvances nocturnes et éclairs : la forme-dérive <i>décollements / constellations / éblouissements</i>	39
VII.	épilogue : le musée	54

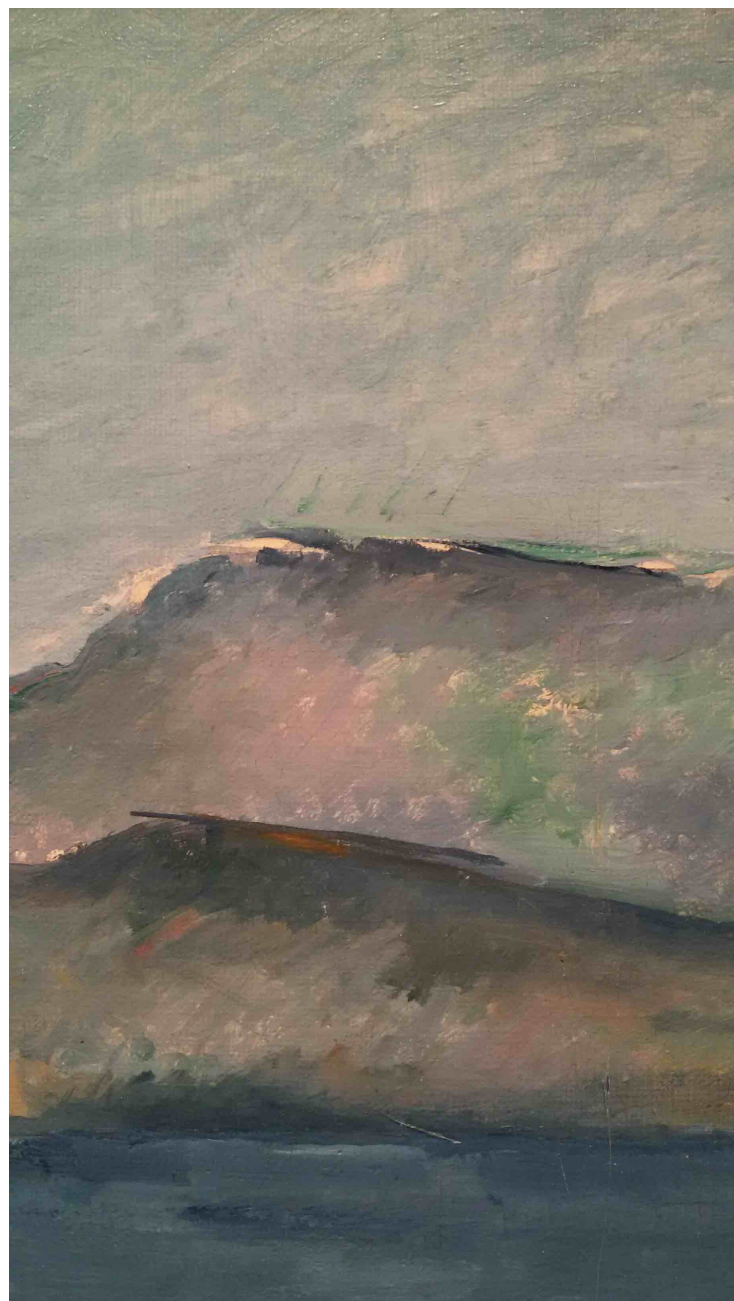
I . prologue

le détail¹

* [le détail] peut être alors un élément visible, manifeste ou discret. Il peut être aussi parfois invisible et désigner, dans le tableau, *l'intimité qui le travaille*.²

Même sobrement géré, le détail risque toujours de conduire le tableau à sa catastrophe pour une raison décisive, si évidente cependant qu'on tend à oublier : pour être vu et, surtout, goûté, le détail doit être approché.

Or, en s'approchant au plus près du tableau, le spectateur transgresse un principe essentiel à la légitimité de la peinture classique.³



¹ Elle longe les murs couverts de tableaux. 15h. Ça fait déjà deux heures qu'elle déambule. Elle entrevoit Zeynab passer à sa droite, entre deux murs. Zeynab a déjà fréquenté ce musée plusieurs fois, ses trajectoires sont guidées par l'habitude. Elle, c'était sa première visite de ce lieu. Elle, c'était sa première fois dans cette ville. Zeynab y habite depuis un an. Elles ont raté leur bus et la voilà donc devant un Cézanne pour faire passer le temps avant celui de 21h.

Huile sur toile. 1886. Une baie. Celle de Marseille vue de l'Estate lui précise la plaque.

Un détail* : un trait tangent sur la crête d'une des collines du milieu. Un coup de pinceau fin qui imite la forme de la colline sans se modeler à elle. Un trait qui reste trait, tout en étant périmètre. Un fragment qui se greffe à une masse sans se fondre dans elle [...]

[...] et puis cette tâche de couleur orange, campée sous le trait. Une tâche d'orange qui distingue le trait de la crête et enfonce la tangente sur la colline.

« Voici toute la dérive du monde » se dit-elle en se rapprochant pour prendre une photo du détail avec son téléphone. Il leur reste encore 6 heures avant le prochain bus.

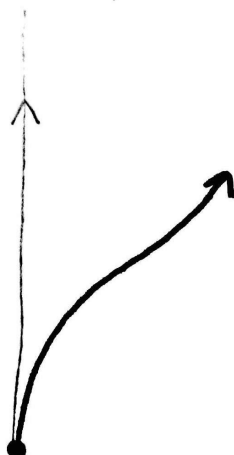
² Arasse, Daniel. 1996. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Coll. « Champs ». Paris : Flammarion. p. 23.

³ *Idem.*, p. 233.

II . commencements : un mouvement vers le côté

Au commencement une image, celle d'un mouvement vers le côté.

A sideways motion.



Une dérive, une trajectoire qui implique un point de départ sans imposer de point d'arrivée. Un mouvement pour le mouvement même.

L'intuition qu'un mouvement vers le côté viendrait ébranler, de par son irrégularité, l'espace traversé. Le désir de placer cette dérive au cœur de ma pratique, de mon approche et de ma pensée du cinéma.

DÉRIVE(S) CINÉMATOGRAPHIQUE(S) ou une pratique de la dérive au cinéma.

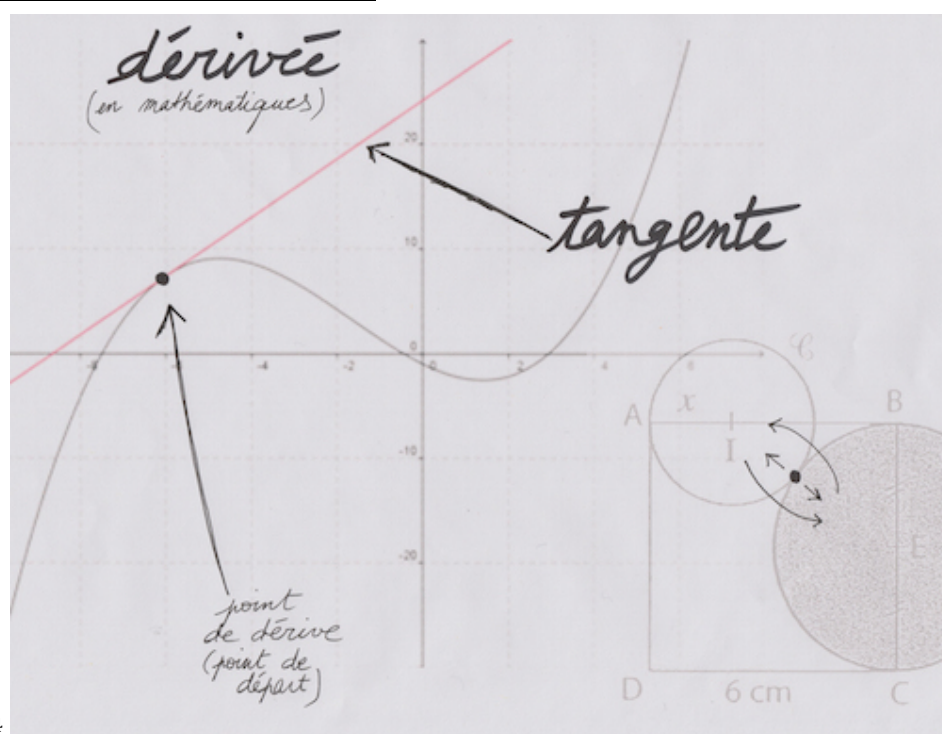
Ce projet consiste à regarder et à écouter le cinéma à travers le prisme de la dérive. La dérive comme mouvement vers le côté, comme errance, comme glissement, comme disponibilité, comme éblouissement, comme déambulation, comme trajectoire qui perce un matériau pour révéler ses points de suture. C'est un détachement qui va s'écarter tout en gardant en lui la mémoire d'un point de départ. C'est une sorte d'éloignement qui conserve une tension avec la matière de laquelle il dérive. Un mouvement centripète et centrifuge à la fois.



En mathématiques, dériver une fonction en un point donné revient à définir, entre autres, un nombre dérivé qui est la pente de la tangente à la représentation graphique de la fonction en ce point. Dériver une fonction est alors une action locale (c'est à dire reliée à un point donné), et une façon d'admettre qu'une tangente existe en ce point⁴.

La dérivabilité d'une fonction en un point implique aussi sa continuité en ce point. Une fonction dérivable s'inscrit ainsi dans un système continu, dans une succession spatiale d'unités (points) dans le temps. Ce qui m'intéresse ici c'est l'image d'un système continu qui est aussi divisible. Ce qui est continu est ainsi ce qui soutient la possibilité d'un mouvement, d'un déplacement entre les unités élémentaires. Ce n'est surtout pas un bloc qui se présente dans sa totalité et son opacité. Ceci fait penser à la structure atomique du cinéma, où l'unité est le photogramme. La dérivabilité du cinéma est alors son potentiel à accepter des tangentes à son espace. Le photogramme devient ici lieu de la tangente et son point de départ. Penser donc un film comme une matière perméable qui se permet d'être traversée par des mouvements à directions multiples.

L'image de la tangente est essentielle au sein de cette réflexion parce qu'elle trace deux espaces qui se touchent en un seul point. Elle permet d'envisager des points d'entrée/sortie et d'inclure dans le mouvement de la dérive celui de la rencontre. Réfléchir



sur la dérive c'est donc mener une réflexion sur ces instants⁵ de rencontre, les zones intermédiaires, les lieux de passages, et les limites.

Il s'agit de considérer la dérive cinématographique comme une puissance déterritorialisante. Je reprends ici le concept de la 'ligne de fuite' élaboré par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* et selon lequel les lignes de fuites sont des lignes qui ne cessent de se retracer dans un enchevêtrement et une multiplicité. Ce sont des lignes de segmentation souples où les segments sont des quanta, ou des seuils, de déterritorialisation⁶. En cela, la ligne de fuite est un *devenir* (Deleuze et Guattari parlent de devenir-humain, devenir-animal) qui transforme « les compositions d'ordre en composantes de passages⁷ ». Transvasé à l'espace cinématographique, la dérive comme ligne de fuite permet de concevoir un film non tel une structure arborescente, hiérarchique avec des points placés dans des positions fixes, mais tel un rhizome qui « connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et [où] chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature⁸ ». C'est une affaire de lignes, de seuils et d'intervalles. L'espace filmique se présente donc tel un réseau où différents matériaux se contaminent, s'emboîtent et se frottent les uns aux autres⁹. La dérive cinématographique agit telle une fuite, une étincelle, une possibilité de franchir un seuil, de naviguer *entre*, de se mouvoir *dans*. C'est une pratique *de* et *dans* l'interstice. Deleuze et Guattari décrivent ce mouvement de la manière suivante :

« L'idée du plus petit intervalle ne s'établit pas entre des figures de même nature, mais implique au moins la courbe et la droite, le cercle et la tangente. On assiste à une transformation des substances et à une dissolution des formes, passage à la limite ou fuite des contours, au profit des forces fluides, des flux, de l'air, de la lumière, de la matière qui font qu'un corps ou un mot ne s'arrêtent en aucun point précis. Puissance incorporelle de cette matière intense, puissance matérielle de cette langue. Une matière plus immédiate, plus fluide et ardente que les corps et les mots. Dans la variation continue, il n'y a même plus lieu de distinguer une forme d'expression et une forme de contenu, mais deux plans même inséparables »

⁵ Le point de rencontre est un lieu mais aussi un instant. La caractéristique temporelle de la rencontre permet de la considérer dans son impermanence. Un point de tangence n'est pas fixe, il est mobile et multiple.

⁶ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1980. *Mille Plateaux*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit. p. 240.

⁷ *Idem.*, p. 139.

⁸ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1976. *Rhizome. Introduction*. Paris : Minuit. p. 61.

⁹ Les matériaux filmiques sont des formes prises dans des relations de distances variables « qui ne sont pas des quantités extensives qui se diviseraient les unes dans les autres, mais bien plutôt des indivisibles chaque fois, des « relativement indivisibles », c'est-à-dire qui se divisent pas en deçà et au delà d'un certain seuil, n'augmentent ou ne diminuent pas *sans que leurs éléments ne changent de nature*. » dans Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1980. *Mille Plateaux*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit. p.43. Loin d'un système métrique, ce qui est mis en jeu par la dérive sont les tensions, les intensités, les forces qui agissent dans les éléments, et les courants variables qui les travaillent du dedans.

*en présupposition réciproque. Maintenant, la relativité de leur distinction s'est pleinement réalisée sur le plan de consistance où la déterritorialisation devient absolue, entraînant l'agencement.*¹⁰»

Ce n'est plus une composition qui a lieu, mais des agencements perpétuels des différents éléments d'un film dans « la mise en variation continue des variables¹¹ » dans lesquels sont emportées chacun de ces éléments. Ainsi, faire fuir les images, les sons, les lumières, les textures, les couleurs, la musique, les mots, les paroles, le récit, les gestes, les mouvements et les motifs pour en faire des pointes de déterritorialisation, des lieux de passage. La dérive cinématographique vise à faire de ces éléments là et des flux qui les composent, les éléments porteurs d'un film. Un film, est dans cette perspective, une (des) multiplicité(s), telle que l'entendent Deleuze et Guattari. Les multiplicités ne se définissent pas dans l'opposition du multiple et de l'un. Les multiples ne sont pas les fragments d'une Unité ou Totalité perdues, ou encore les éléments d'une Unité ou une Totalité à venir¹². Une multiplicité est rhizomatique, elle « se définit, non par les éléments qui la composent en extension ni par les caractères qui la composent en compréhension, mais par les lignes qui la comportent en « intension »¹³ ». Un film ne serait pas un système centré, à communication hiérarchique et liaisons préétablies, mais une dérive en devenir, dans la multiplicité des éléments et des lignes de fuites qu'il agence.

Il faut noter que la dérive cultive un rapport étroit avec un autre type d'espace qui lui aussi peut être rhizomatique : la mer. Dans son court *lexique lettriste*, l'Internationale Situationniste associe *dérivée* à détourner l'eau, écarter de la rive, défaire de ce qui est rivé¹⁴. En italien, *deriva* désigne un groupe diversifié de petits bateaux de pont caractérisés par la présence d'une pièce appelée *dérive*, qui est mobile et amovible. Dans le domaine maritime, la dérive est un certain écart engendré par le courant maritime par rapport à une direction déterminée. Deleuze et Guattari appellent lisse un espace où les points d'arrêt sont subordonnés au trajet, où la ligne est un vecteur, une direction. Ils l'opposent au strié, où les trajets sont subordonnés aux points et les lignes sont des dimensions, des déterminations métriques. Le lisse est un espace occupé par des valeurs rythmiques alors que le strié est celui

¹⁰ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1980. *Mille Plateaux*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit. p. 138.

¹¹ *Idem.*, p. 138.

¹² *Idem.*, p. 45-46.

¹³ *Idem.*, p. 299.

¹⁴ « Pour un lexique lettriste ». En ligne. <http://debordiana.chez.com/francais/potlatch26.htm#lexique>. D'abord paru dans *Potlatch*, n° 26, 7 mai 1956.

couvert par des qualités mesurables¹⁵. Ces deux espaces s'imbriquent, se capturent et s'enveloppent constamment. La mer est considérée par les deux philosophes comme l'archétype de tous les espaces lisses, tout en étant un des premiers à être striés. La dérive est donc une de ces lignes de fuites qui viennent lisser la mer. La fuite, la dérive, est avant tout une puissance créatrice :

« Quant aux lignes de fuite, elles ne consistent jamais à fuir le monde, mais plutôt à le faire fuir, comme on crève un tuyau, et il n'y a pas de système social qui ne fuie pas tous les bouts, même si ses segments ne cessent de se durcir pour colmater les lignes de fuite. Rien d'imaginaire, ni de symbolique, dans une ligne de fuite. Rien de plus actif qu'une ligne de fuite [...] »¹⁶

La dérive cinématographique, dans son potentiel de fuite, est une pratique. Elle agit, elle transforme, elle déterritorialise l'espace filmique. L'espace filmique ici en question est le film en soi, sa forme et son contenu ; sa projection matérielle donc l'espace-surface de l'écran ; et aussi les espaces parcourus et enregistrés par le cinéaste. Ces distinctions engendrent divers types de dérives cinématographiques : la dérive au niveau du processus créatif, la dérive de la forme d'un film, et la dérive comme expérience spectatorielle. Ces dérives ne sont pas soumises à une hiérarchie, un ordre, ou même une chronologie, elles agissent simultanément, en s'enchevêtrant et se nourrissant continuellement. Dans ce texte, je vais m'intéresser particulièrement aux deux premiers types évoqués ci-dessus, soit la dérive comme processus créatif du cinéaste et la dérive comme forme. Je parlerais ainsi d'un *geste-dérive* qui trace une *forme-dérive*. La troisième manifestation de la dérive cinématographique est celle du spectateur face au film. Son regard et son écoute en déambulant sur la surface de l'écran développent une 'lecture' *en fuite* de ce qui est projeté. La dérive du spectateur peut être en relation directe avec celle du créateur ou celle de la forme d'un film (notamment lorsqu'un film se construit sur une certaine expérience de durée, dans ce cas la dérive relève d'une distraction ou même d'un certain ennui), mais elle peut aussi avoir lieu indépendamment de ces deux autres gestes (dans le sens qu'un spectateur est pris par une dérive même si un film ou un cinéaste ne fuient pas en soi). Cette position, variable et largement nuancée par des expériences très personnelles, ne sera pas développée dans le cadre de ce texte. En effet, ce texte est une tentative de rendre compte d'une posture de

¹⁵ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1980. *Mille Plateaux*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit. p. 597-598.

¹⁶ *Idem.*, p. 249.

recherche-création où je souhaite aller chercher la dérive dans trois films¹⁷ réalisés par deux cinéastes contemporains, Kamal Aljafari et Nicolás Pereda, tout en rebondissant sur un travail filmique que je réalise dans le Musée National    Beyrouth. Ce texte vise à tracer des lignes de fuite entre ces différentes formes pour proposer une cartographie¹⁸ préliminaire d'une dérive cinématographique.

¹⁷ Les films qui seront abordés sont : *Recollection* (2016) d'Aljafari, *Summer of Goliath* (2010) et *Tale of two who dreamt* (2016, co-réalisé avec Andrea Bussmann) de Pereda.

¹⁸ Pour revenir à Deleuze et Guattari, la carte ici proposée est « ouverte, elle est connectable dans toutes ces dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications » dans *Rhizome. Introduction*. Paris : Minuit. p. 37.

III . point(s) de départ(s) : du flâneur à l'arpenteur

Souvent liée aux pratiques urbaines théorisées dans le cadre de l'Internationale Situationniste durant les années 1950, la dérive entretient un rapport intime à la ville moderne et à la marche. Malgré ses multiples théorisations, dont l'acte fondateur serait la *Théorie de la dérive*¹⁹ de Guy Debord, la dérive est avant tout une pratique. Pour parler de dérive au cinéma, il me semble pertinent de commencer à s'intéresser à une de ses manifestations fondamentales : la figure du marcheur. Loin d'être une invention des Situationnistes, le marcheur qui dérive dans la ville trouve ses racines dans littérature du 19^{ème} siècle avec le flâneur et ses déambulations dans des villes qui commençaient juste à se moderniser. Je me pencherais alors sur trois différentes incarnations du marcheur dans la ville : le flâneur de Baudelaire repris par Walter Benjamin, la dérive urbaine des Situationnistes et la conception de la marche comme pratique de l'espace avec Michel De Certeau. Il s'agit de voir comment chaque figure propose des postures de marche différentes redéfinissant la relation et les effets du corps sur l'espace.

Dans son exposé de 1939 intitulé *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Walter Benjamin place la fantasmagorie à l'origine des malaises de la modernité. La fantasmagorie est l'éclat, la splendeur et l'embellissement qui enveloppe la société productrice de marchandises, baignant les consommateurs dans un sentiment de sécurité illusoire²⁰. Le marché et ses « créations subissent cette « illumination » non pas seulement de manière théorique, par transposition idéologique, mais bien dans l'immédiateté de la présence sensible²¹ ». L'introduction au tournant du 19^{ème} siècle d'un nouveau matériau de construction, le fer ; engendre la mise en place des « passages », notamment dans la ville de Paris, ces espaces transitoires où la marchandise est exposée à la plaisance des passants. Selon Benjamin, ces « passages » sont les lieux de surgissement des fantasmagories. Ces apparitions se manifestent aussi dans les intérieurs, où les locaux d'habitation sont peuplés par des objets et des choses, empreintes illusoires d'une existence individuelle et privée²². La ville adopte donc « une structure qui fait d'elle avec ses magasins et ses appartements le décor idéal pour le flâneur²³ ». Le flâneur est donc, d'après Benjamin, une construction du capitalisme et de la société de consommation du 19^{ème} siècle, une figure qui s'adonne aux fantasmagories du

¹⁹ Debord, Guy. [1956] 2011. « Théorie de la dérive ». En ligne. <http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>. D'abord paru dans *Les Lèvres nues*, n° 9, (novembre), p. 6-10.

²⁰ Benjamin, Walter. 1989. *Paris, capitale du XIX^e Siècle. Le livre des passages*. 3^{ème} éd. Coll. « Passages ». Paris : Cerf. p. 47.

²¹ *Idem.*, p. 47.

²² *Ibid.*

²³ *Idem.*, p. 50.

marché. La ville n'est pas seulement perçue comme conteneur de la flânerie mais elle est carrément conçue selon les déambulations du flâneur. L'espace est alors construit *pour* flâner²⁴.

Benjamin poursuit sa réflexion en marquant l'importance de l'interaction (voire de l'absence d'interaction) entre le flâneur et la foule. « La foule est le voile à travers lequel la ville familière se meut pour le flâneur en fantasmagorie²⁵ ». Il le décrit plus loin comme « explorateur de la foule²⁶ ». Marc Vachon, dans son court article *Les multiples facettes de la dérive urbaine*, va qualifier cet explorateur d'observateur, plaçant le flâneur de Baudelaire/Benjamin en position de témoin de « la mutation perpétuelle de la forme urbaine de la métropole moderne²⁷ ». Pour le flâneur, la ville est un lieu d'émerveillement caractérisé par son mouvement continu. Ainsi la rapidité du changement et la destruction des quartiers historiques sont des sources d'angoisse et de nostalgie. Selon Marc Vachon, cette crainte du nouveau, est ce qui fait la spécificité du flâneur baudelairien en opposition au marcheur à la dérive des Situationnistes, qui rejette toute nostalgie et essaye de détourner les changements inévitables de la ville.

L'article de Vachon dresse une brève généalogie de la figure du marcheur urbain. Du flâneur-témoin de Baudelaire/Benjamin, à l'arpenteur²⁸ des dérives situationnistes, en passant par les pratiques de déambulations urbaines futuristes, Dada et surréalistes, l'auteur insiste sur le point qui traverse toutes ces tendances : concevoir la marche comme expérience esthétique qui tendrait vers la dissolution de l'art dans le quotidien. L'article se concentre sinon sur les différences qui caractérisent chacune de ses pratiques. Il oppose *flâneur* à *arpenteur*. Alors que le premier est témoin passif des changements de la ville et son impact sur l'individu, l'arpenteur « effectue une dérive en adoptant un comportement ludique afin de décrire et d'étudier le milieu urbain en fonction de la psychogéographie des unités d'ambiance²⁹ ». L'incorporation d'un aspect ludique à la dérive situationniste est un héritage des errances Dada et surréalistes des années 1920 qui visent la transformation de la vie

²⁴ Je pense à Guy Debord qui écrit dans sa *Théorie de la dérive* qu'« un jour, on construira des villes pour dériver. » Il est évident que le désir qu'évoque ici Debord est à l'opposé de ce que formule Benjamin. Pour l'auteur situationniste, la conception d'un espace propice à la dérive viendrait le libérer de l'aliénation qu'exerce sur lui l'urbanisme de la société capitaliste.

²⁵ *Idem.*, p. 54.

²⁶ *Idem.*, p. 55.

²⁷ Vachon, Marc. 2004. « Les multiples facettes de la dérive urbaine ». *esse arts+opinions*, n°54 (printemps/été), p. 8.

²⁸ Le plus grand apport de ce texte est, à mon avis, d'avoir formuler l'idée du marcheur situationniste comme **arpenteur** de l'espace urbain. Je développerais ce point dans le paragraphe suivant.

²⁹ Vachon, Marc. 2004. « Les multiples facettes de la dérive urbaine ». *esse arts+opinions*, n°54 (printemps/été), p. 8.

quotidienne par le moyen du hasard, des imprévus, de l'inconscient et du désir³⁰. Les dadaïstes recherchent dans l'expérience déambulatoire de nouvelles formes de scandale et les surréalistes y visent une exploration du subconscient pour offrir « une perspective différente de la ville en se concentrant sur la dimension affective du milieu urbain³¹ ». Le changement radical qu'amène l'Internationale Situationniste est qu'elle propose une nouvelle forme d'aménagement urbain (urbanisme unitaire³²), plaçant l'urbanisme et l'architecture au centre des systèmes qu'il faut détourner et combattre pour échapper à l'aliénation et retrouver « une structure passionnante de la vie³³ ». La dérive est une technique de relevé du terrain qui permet de s'approprier et de créer des unités d'ambiances. La marche devient alors un moyen de re-cartographier, déterritorialiser et produire de l'espace.

La transformation du lieu par l'acte de la marche est retrouvée dans les écrits de Michel De Certeau. Dans la partie intitulée « Pratiques de l'espace » du premier tome de son ouvrage *L'invention du quotidien*, De Certeau rapproche l'acte de la marche de celui de la parole pour la proposer comme espace d'énonciation. Le piéton s'approprie son entourage, procède à « une réalisation spatiale du lieu³⁴ », et s'inscrit dans un ensemble de relations. En effet, cette partie du livre s'ouvre sur un texte où l'auteur s' imagine du haut du World Trade Center, regardant en plongée New York et ses habitants. Il argumente que ce point de vue, au lieu d'être privilégié, empêche de voir d'en bas. Les habitants ordinaires de la ville, les marcheurs, écrivent sans pouvoir le lire, un 'texte' urbain auquel il est impossible d'accéder perché en plongé sur le toit d'un gratte-ciel.

Le regard totalisant de la plongée du haut du gratte-ciel, qui peut être apparenté à celui face à une carte, sature le lieu d'informations et lui accole une « identité fonctionnelle ». De Certeau donne ici l'exemple des noms propres : rues, places, impasses, parcs, monuments... sont nommés et « rendent habitable ou croyable le lieu qu'ils vêtent d'un mot³⁵ ». Par son emploi du lieu, le passant détourne sa fonctionnalité selon ses besoins de déplacement. Le marcheur transforme donc, par sa pratique, le lieu en espace. Il y a passage d'un « ordre selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence », à

³⁰ *Idem.*, p. 10.

³¹ *Ibid.*

³² L'urbanisme unitaire est « l'emploi de l'ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement », dans « Définitions », *Internationale situationniste*, n°1 (juin), p. 13 cité par Marc Vachon dans « Les multiples facettes de la dérive urbaine », *esse arts+opinions*, n°54 (printemps/été), p. 10.

³³ *Ibid.*

³⁴ De Certeau, Michel. 1990. « Pratiques d'espace ». Dans *L'invention du quotidien. Tome 1 : arts de faire*. Paris : Gallimard. Coll. « folio ». p. 148.

³⁵ *Idem.*, p. 158-159 pour les deux dernières expressions citées.

un espace qui « prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps³⁶ ». Le rapprochement peut se faire avec le concept d'espace lisse de Deleuze et Guattari évoqué dans la première section. Le marcheur forme et réactualise perpétuellement l'espace de la ville, il le lisse, y traçant des lignes de fuite à travers ses trajectoires.

Le flâneur benjaminien est décrit tel le produit d'une société dominée par ses fantasmagories. Il n'échappe pas à l'aliénation de la modernité³⁷ de laquelle l'arpenteur des Situationnistes et le marcheur de De Certeau arrivent à dériver³⁸. La flânerie selon Benjamin n'est pas une ligne de fuite. Mais la figure du flâneur qu'il propose m'intéresse en autre chose. En effet, l'indétermination de sa position économique – le flâneur se rend au marché pour y faire un tour et pas spécifiquement dans la nécessité d'y acheter quelque chose – le place dans une relation ambiguë par rapport à la foule. Il est observateur de la foule dans le potentiel constant d'en faire partie. Le flâneur occupe alors la bordure, tel que le décriraient Deleuze et Guattari :

« Je suis en bordure de cette foule, à la périphérie ; mais j'y appartiens, j'y suis attachée par une extrémité de mon corps, une main ou un pied. Je sais que cette périphérie est mon seul lieu possible, je mourrais si je me laissais entraîner au centre de la mêlée, mais tout aussi sûrement si je lâchais cette foule. »³⁹

Ces figures qui habitent la bordure et l'entre-deux se manifestent de manière symptomatique dans un certain cinéma de la modernité. Ainsi, les personnages des films d'Antonioni, de Tanner et de Resnais sont captés dans l'errance de leur mobilité. Ils sont pris par le malaise de se situer à la lisière, dans une sorte d'*intranquilité*⁴⁰ qui fait de leurs trajectoires des suspensions sans véritables déterminations. Alors que ces êtres et la manière dont ils sont mis en scène peuvent faire l'objet d'un point de départ d'une recherche de la dérive au cinéma, je décide de m'en écarter, pour emprunter à la marche non le motif du marcheur en soi mais un type de geste qui dérive comme un marcheur.

³⁶ *Idem.*, p. 172-173.

³⁷ En effet, Benjamin écrit « le monde dominé par ses fantasmagories c'est – pour nous servir de l'expression de Baudelaire – la modernité » dans *Paris, capitale du XIX^e Siècle. Le livre des passages*. 3^{ème} éd. Coll. « Passages ». Paris : Cerf. p. 59.

³⁸ *Dériver* est ici utilisé dans le sens du *fuir*, du *faire fuir* de Deleuze et Guattari.

³⁹ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1980. *Mille Plateaux*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit. p. 41.

⁴⁰ J'emprunte ce mot à Fernando Pessoa. Il désigne un état d'inquiétude existentiel qu'il nomme en portugais *desassossego*, traduit vers le français en *intranquilité*.

IV. détour : l'homme au football ou les trajectoires

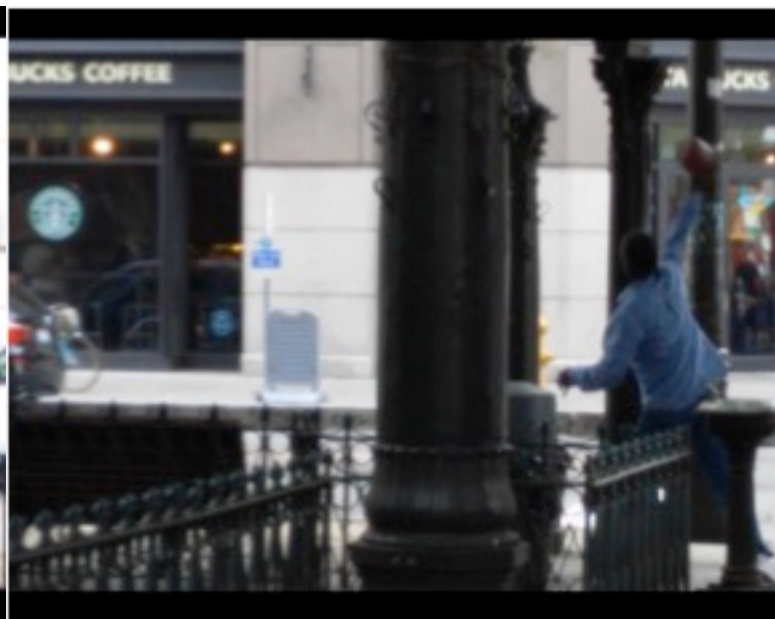
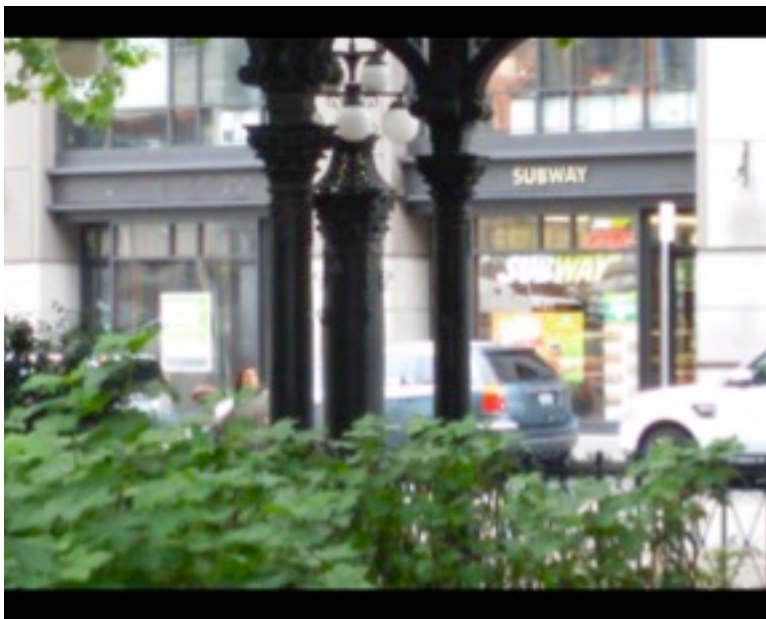
Je lui ai dit : « Ce n'est pas en allant droit au but qu'on trouve la vie, mais dans les détours. C'est lorsqu'on nous distrait de notre but que nous pouvons le sentir et que nous sommes en mesure de montrer, à la rigueur, que nous l'avions pas perdu de vue et que nous disposons, donc, d'une certaine force de caractère. »

Robert Walser, Le Territoire du crayon



Seattle, WA, USA.

En chemin vers le musée d'art de Seattle, mon élan est avorté au coin de Yesler Way et de la 1^{ère} avenue.

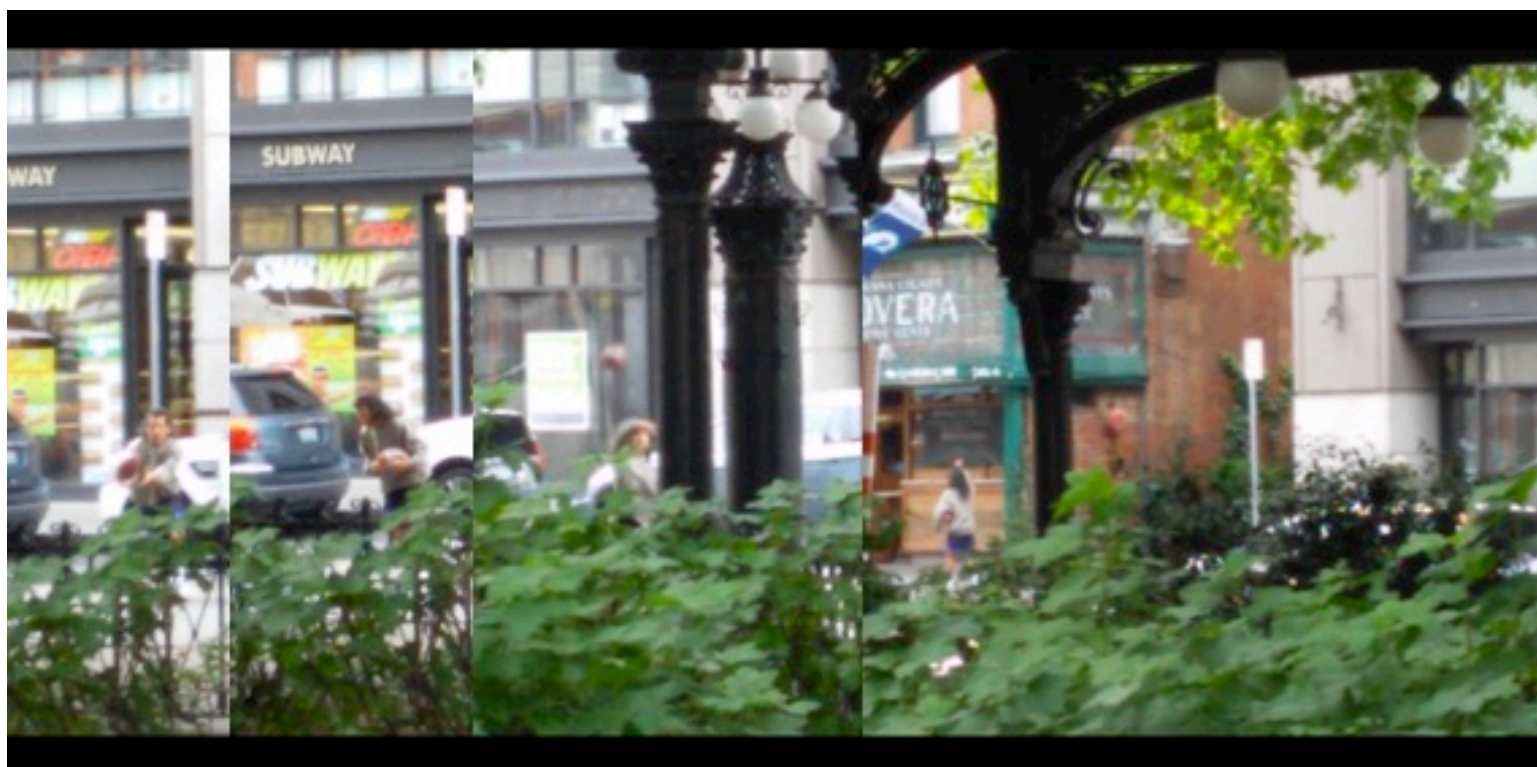


Un homme en short bleu et sweatshirt gris se prépare pour lancer un ballon de football. De l'autre côté de la rue, un autre homme habillé un peu plus formellement en jean et chemise bleue, se montre disponible à recevoir le ballon. En un seul geste continu de la main d'un homme à un autre, le ballon de football trace une trajectoire précise au-dessus des voitures passantes.

Va et viens. Les deux hommes s'échangent le ballon circulant d'un côté du trottoir à l'autre. Leurs regards se croisent et l'homme au short bleu comprend que son partenaire de jeu a décidé de mettre fin à ce petit détour pour continuer son parcours. L'homme au short bleu, ou l'homme au football, récupère son ballon, se dirige vers l'autre et le salue.

Rencontre.

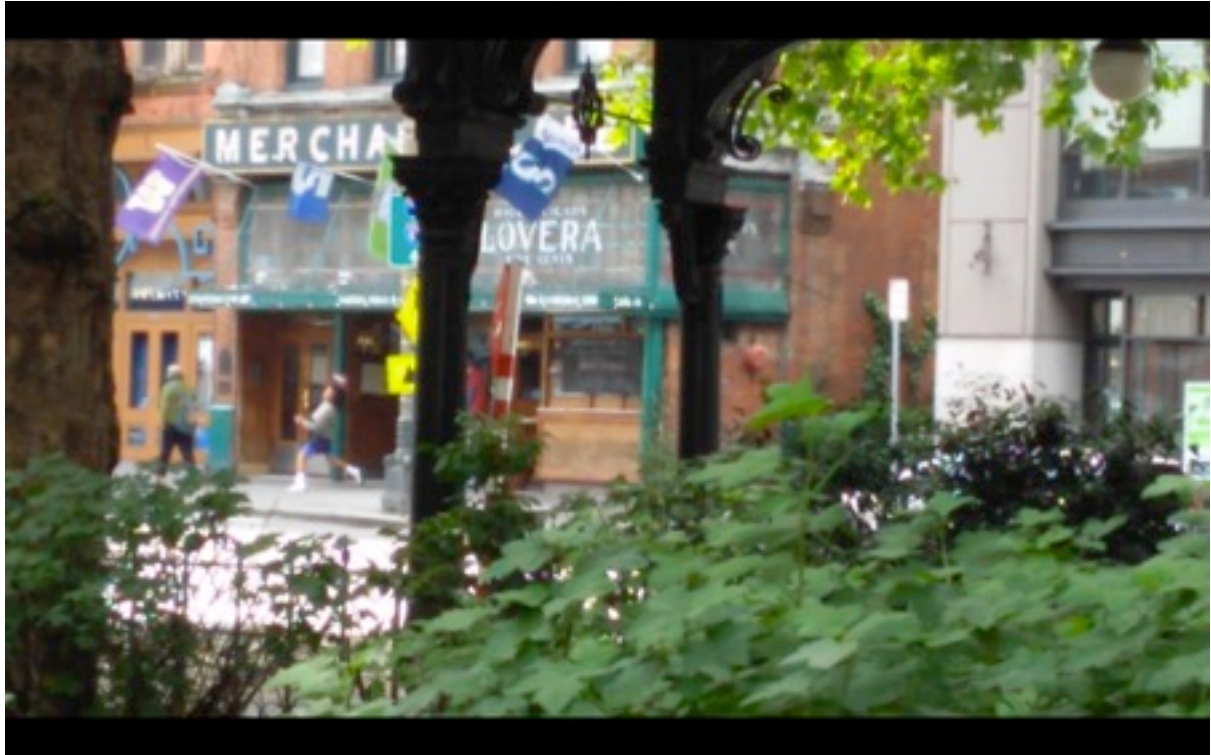
Alors que l'homme en jean et chemise bleue quitte les lieux, l'homme au football flâne au coin de la rue en attente d'un / d'une nouveau / nouvelle interlocuteur/trice.



À ce moment-là, mon corps a déjà abandonné sa direction initiale, se laissant aller à la scène en cours. La caméra de mon téléphone en main, je suis figée à une cinquantaine de mètres de l'homme au football. Ma peur de le perdre modifie mon cadre. Je le suis, à l'encontre de mon instinct cinématographique de garder un cadre fixe.

Ligne de fuite.

Il saute sur place, lance le ballon en l'air, pousse un cri et le reçoit dans ses bras, balançant tout son corps vers le bas comme pour absorber le choc.



Un passant manifeste un signe d'intérêt. Il résonne à l'initiative. L'homme au football capte ces signes et s'engage dans une position de lancement.

Eye contact. Et voilà à nouveau le ballon qui circule au-dessus des voitures, des piétons, des passants, des trottoirs et de l'asphalte, démontant le lieu, détournant une intersection bondée dans le centre-ville de Seattle en un terrain de jeu de football.

Ce sport si américain !

Au bord du Pacifique, je pense à ma ville méditerranéenne.

À Beyrouth, quelle dérive ? Cette idée, cette pratique, ce mot qui a surgit de la réalité de villes européennes.

Traductions.

السراح

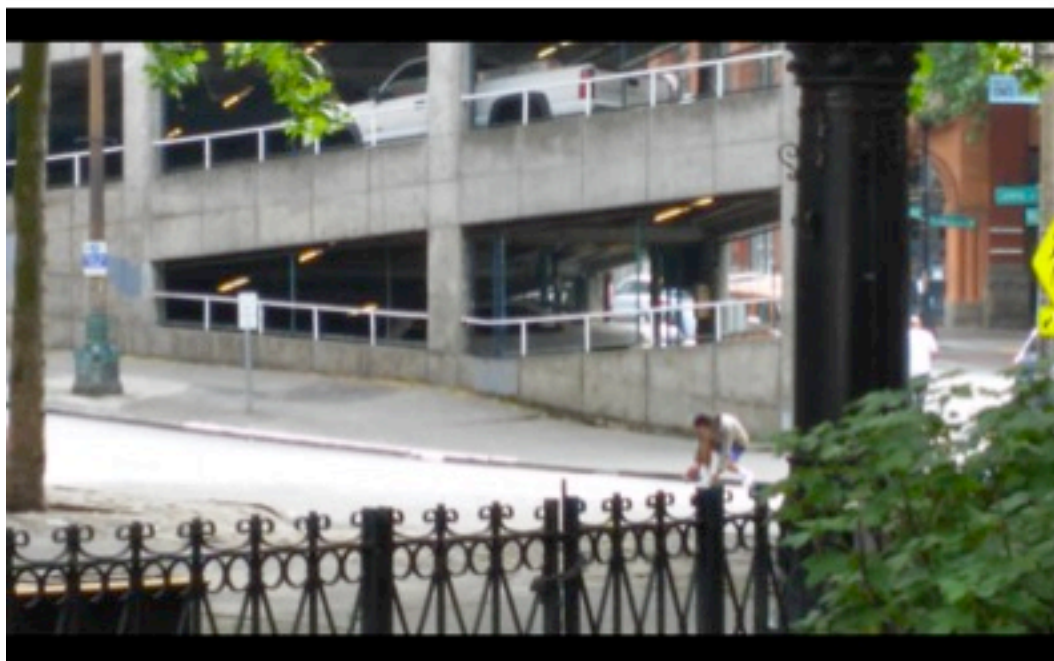
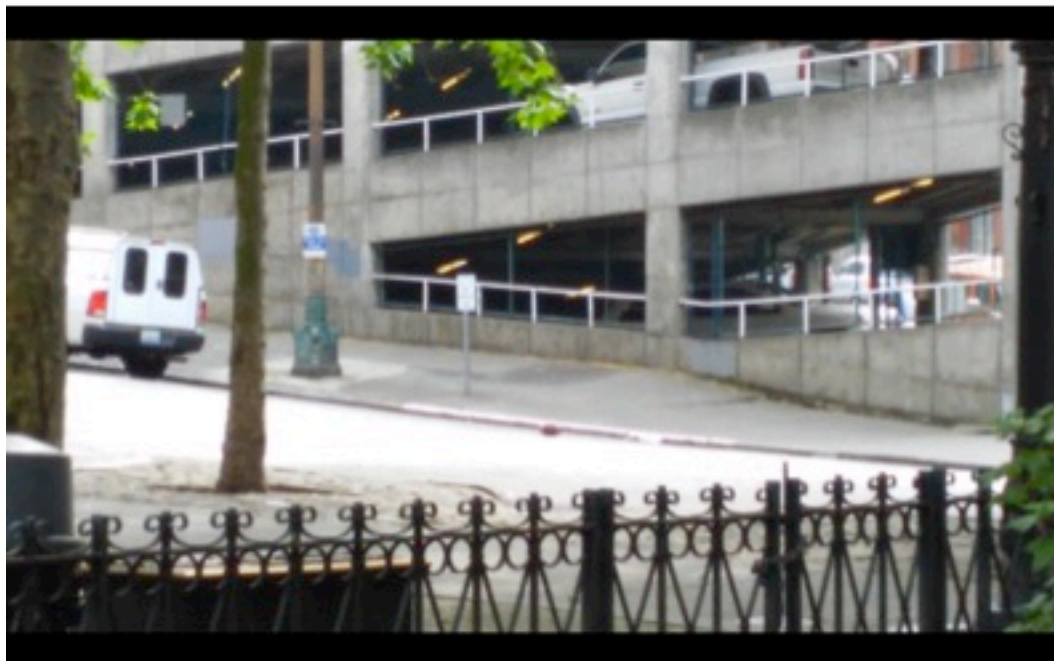
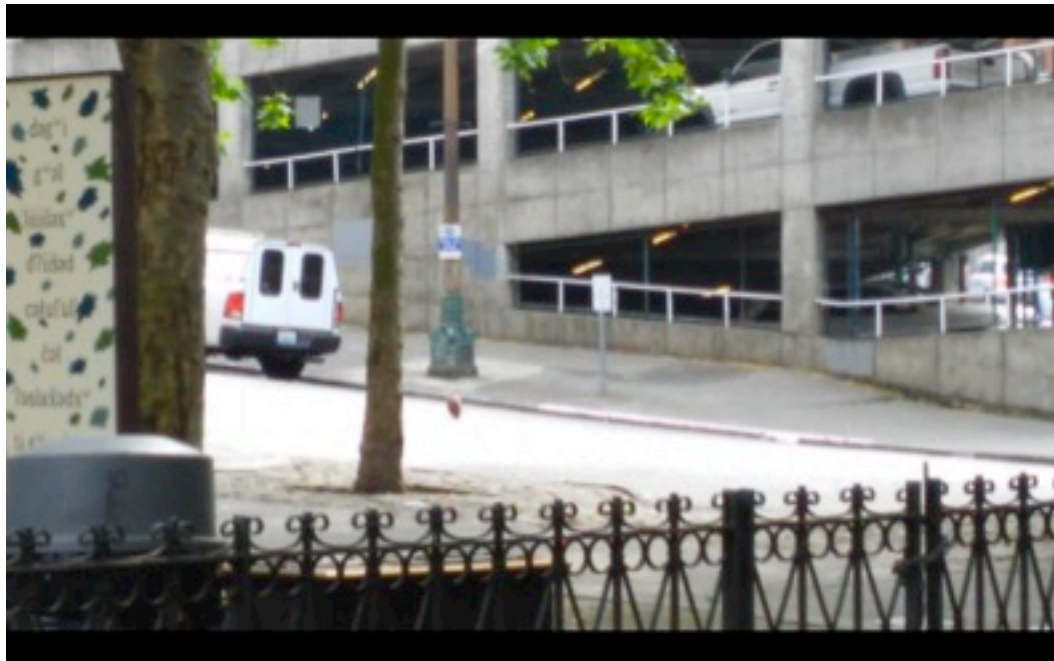
Avec des amis, on s'est convenu sur ce mot. *Al-Sarah*. Un mot associé à une sortie (de prison généralement), à une libération, une facilité et une fluidité du mouvement. En arabe, la dérive se suppose libératrice.

Here, they would drift. And here is your DRIFTER, *par excellence*.

Un mot pour décrire celui qui dérive.

Si un arpenteur mesure l'espace, un *drifter* le (dé)mesure, il le (dé)fait.

espace strié / espace lisse



Toujours sur le coin de Yesler way et de la 1^{ère} avenue. Toujours à Seattle.

11 minutes. Ça fait déjà 11 minutes que je le filme.

Je fatigue. Son énergie déborde sur la rue, sur les voitures, sur le trottoir, sur le corps des passants, sur les panneaux de signalisation, sur les réverbères éteints.

Il détourne avec le corps, et par le corps.

Un autre passant s'engage. Un deux trois quatre cinq aller-retour.

Et après, une rencontre. L'homme au football tâche, à chaque reprise, d'aller vers son interlocuteur, lui serrer la main en s'échangeant quelques mots.

Aller au musée me semble futile après lui.

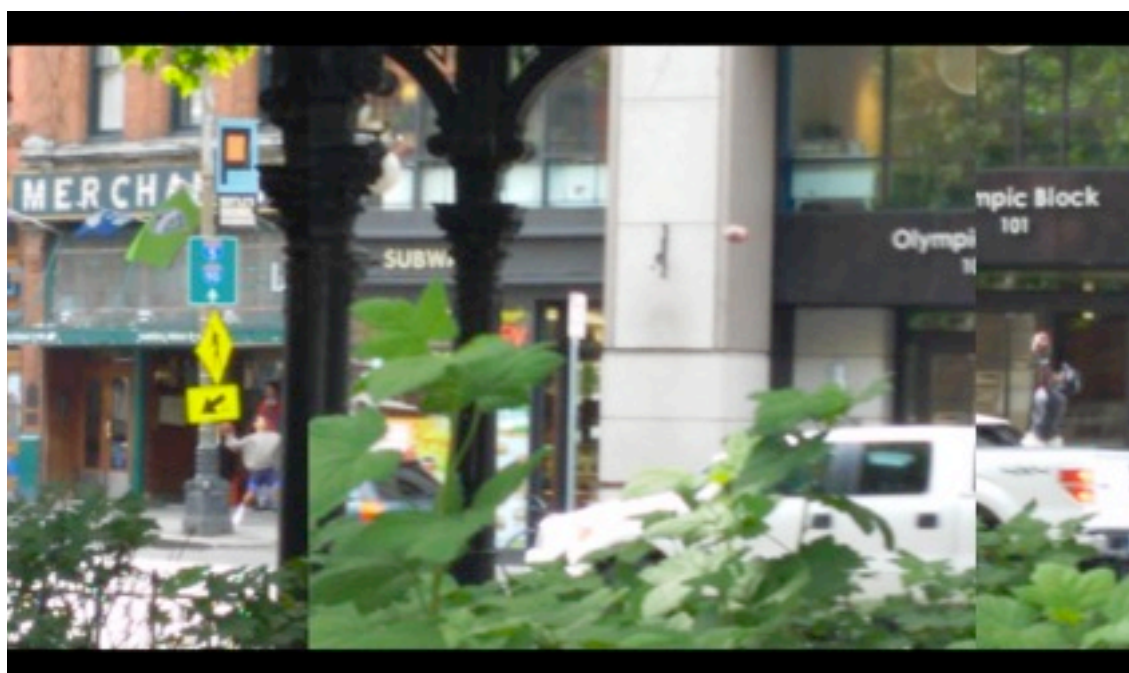
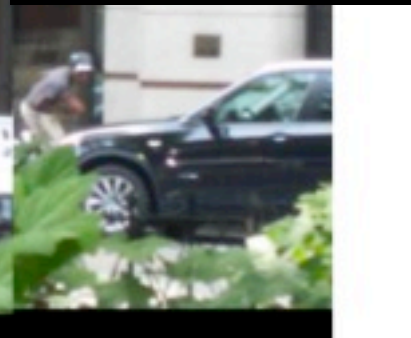
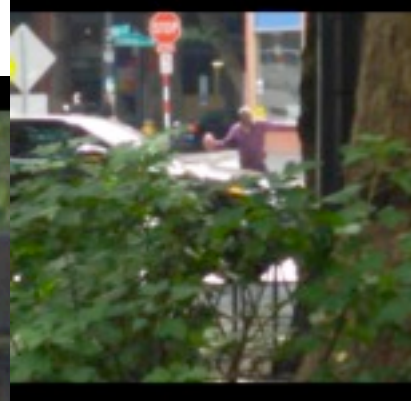
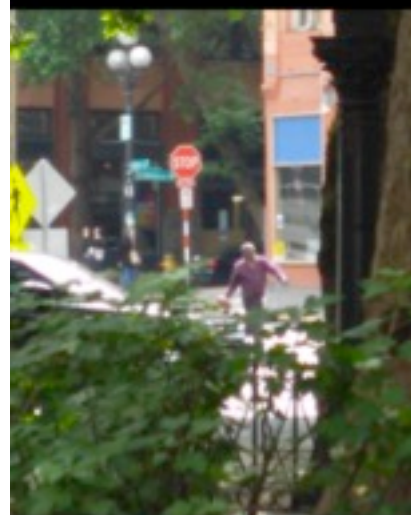
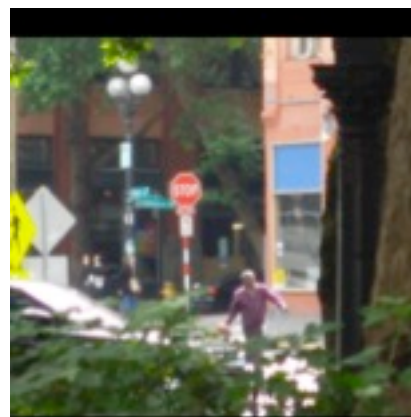
Les trajectoires tracées par le ballon transpercent la masse sonore de la ville espaçant les différents bruits qui la composent.

17 minutes déjà. Je suis sidérée.

La fatigue de mes bras se ressent à l'image.

Mon cadre est de plus en plus instable. L'homme et son football perdent à plusieurs reprises leurs mise au point. Ils ne sont plus que mouvements et trajectoires, disloquant le lieu dans le flou.

Il est si beau. Je souris.



Et puis cette vidéo qui témoigne des 21 minutes passées à le regarder, à l'épier.

Voyeurisme succulent.

Ses cris retentissent alors que je m'éloigne, mon téléphone déjà soigneusement glissé dans ma poche.

Détour sur détour : je me dirige vers le musée d'art de Seattle.



V. amorce(s) : le geste-dérive

être disponible / cartographier / naviguer les tangentes

« Les tentatives des autres comparées à des navigations au cours desquelles les navires sont déviés de leur route par le pôle Nord magnétique. Trouver ce pôle magnétique. Les phénomènes qui sont pour les autres des déviations constituent pour moi les données qui déterminent ma route. – Je base mes calculs sur les différentielles du temps qui, chez les autres, perturbent les « grandes lignes » de la recherche. »

Walter Benjamin, [N 1, 2], Livre des passages

Une dérive est à la fois une posture et un geste⁴¹, c'est-à-dire qu'elle est une approche et une action⁴². L'utilisation de ces deux termes remet l'accent sur le rôle du corps dans une dérive. Ce sont des états du corps que la dérive mobilise, misant notamment sur son mouvement. Si la dérive urbaine des Situationnistes investit dans le déplacement physique d'un corps (la marche), une dérive cinématographique s'intéresserait à différents modes de déplacements du corps du cinéaste, qu'ils soient physiques ou pas. Ce que je propose d'appeler 'geste-dérive' est donc une posture et un geste de dérive cinématographique prise en compte au niveau du processus créatif filmique. Le geste-dérive se caractérise par son mouvement de dérive *dans* et *sur* l'espace⁴³ enregistré.

En parlant des promenades du regard dans une parenthèse sur le paysage, Daniel Arasse écrit :

« La peinture de paysage est un lieu privilégié pour l'exercice de ce regard qui scande temporellement la surface du tableau en la parcourant. Le terme même de parcours explique en partie ce privilège : parcouru par le regard, le tableau de peinture est à l'image du trajet physique que propose l'horizon fictif de la représentation⁴⁴ »

En d'autres termes, la dérive du regard sur la surface du tableau provoque la dislocation de l'ensemble pictural « en une somme (ouverte) de moments successifs et [de] déplacement des points de vue⁴⁵ ». Le processus que décrit ici Arasse concerne le spectateur. Cet agir du spectateur face au tableau qu'il regarde en détail peut être, à mon avis, translaté vers le processus créatif au cinéma. Ainsi, le regard et l'écoute du cinéaste qui se pose *en dérive* sur l'espace enregistré va l'appréhender dans sa somme ouverte de points de passages que cette même dérive relève lors de son parcours. La dérive, pour ce qu'elle introduit comme parcours

⁴¹ Dans ses *Notes sur le geste*, Giorgio Agamben avance que « le cinéma a pour élément le geste et non l'image ». Le statut de l'image selon l'auteur est celui d'être « des fragments d'un geste ou [...] des photogrammes d'un film perdu, [ce] qui seul pourrait leur restituer leur véritable sens ». Une œuvre (il prend l'exemple de la Joconde et des statues grecques) « n'est pas du tout, comme le voudrais une interprétation répandue, un archétype immobile, mais plutôt une constellation où les phénomènes se composent en un geste » dans *Trafic*, n°1 (hiver), p. 34. Le glissement du geste qui crée, dont il est question dans cette section, vers l'image-geste va être développé dans la section VI sur la forme-dérive.

⁴² Voir : une approche *pour* une action.

⁴³ J'entends par 'espace enregistré' non seulement des lieux physiques de tournage, mais aussi tout autre sujet/objet filmé (corps des acteurs, paroles, textures, motifs, couleurs, formes, gestes). L'ouverture du mot espace à tout ce que les outils audio-visuels peuvent capter, permet de les concevoir dans leur capacité à être traversés et parcourus.

⁴⁴ Arasse, Daniel. 1996. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Coll. « Champs ». Paris : Flammarion. p. 248.

⁴⁵ *Idem.*, p. 249.

déambulateur, peut être considérée telle une action concrète sur les espaces enregistrés, capable de les révéler dans leur multiplicité.

être disponible

C'est autour des années 2005-2006 que le cinéaste palestinien Kamal Aljafari reconnaît sa ville d'enfance dans l'arrière-plan d'un film d'action israélien mettant en vedette Chuck Norris. Le film en question est *The Delta Force* (1986) de Menahem Golan, et comme un grand nombre de films d'actions israéliens de série B produits entre les années 1960 et 1990, il a été tourné à Jaffa, ville dans laquelle a grandi le cinéaste, réduite aujourd'hui à un quartier en ruines annexé à la banlieue de Tel-Aviv. Cet acte de reconnaître va être à l'origine de son troisième long métrage *Recollection*. Achievé en 2016, *Recollection* est le résultat de plusieurs années de visionnements durant lesquels Aljafari se met à la recherche de sa ville d'enfance dans tous les films israéliens qu'il arrive à trouver qui usent de Jaffa comme décor pour leurs fictions. Son regard glisse vers l'arrière-plan loin des acteurs israéliens et de leurs récits, scrutant les bords du cadre pour tout détail qu'il pourrait reconnaître. En effet, Jaffa a vécu plusieurs vagues de destructions orchestrées par la municipalité de Tel-Aviv faisant que la ville telle que le cinéaste l'a connue enfant n'existe plus. Les images de Jaffa dans ces films de fictions israéliens se présentaient à lui comme des archives d'un lieu disparu. Aljafari dérive hors de la fiction, allant chercher littéralement ce qui se trouve marginalisé et rejeté dans le fond de l'image. Il va donc recadrer les images, effacer les protagonistes israéliens, reconstruire les arrière plans et réemployer le matériau nouvellement fabriqué pour en tisser *Recollection*, un film de réemploi⁴⁶ qui tente de re-narrer la ville de Jaffa à travers ses restes dans les films de fiction israéliens.

⁴⁶ Je voudrais ouvrir une parenthèse sur la pratique de réemploi comme un geste-dérive en soi. Lorsqu'un cinéaste arrache des images/sons à leur contexte de production original et les réutilise dans un autre contexte (ce que Christa Blümlinger appelle aussi un cinéma de seconde main), il/elle se montre disponible à ce qui travaille ces images outre le film d'origine desquels ils sont issus. En les montant et les confrontant à d'autres images/sons, celles-ci glissent entre les différentes tangentes qu'elles évoquent, les révélant dans leur mouvement. D'ailleurs, Deleuze et Guattari, dans leur *Mille Plateaux*, décrivent un espace lisse, celui du patchwork, formé de bouts hétérogène de tissus cousus sans centre, ni d'envers et d'endroit. *Recollection*, dans son geste de réemploi, peut être vu dans cette perspective comme une sorte de patchwork qui « montre assez que « lisse » ne veut pas dire homogène, au contraire : c'est un espace *amorphe*, informel » (p. 595).

En faisant abstraction de l'action principale, le cinéaste permet à son regard de s'attarder sur le décor et les figurants, fixant les immeubles, les murs, les visages, les gestes, les corps, les balcons, les terrains vagues, les motifs de carrelage et les couleurs des abat-jours. Et de temps en temps son regard se lève vers le ciel, dans la direction des toits inachevés et des étages en ruines. La ligne de fuite que constitue le geste-dérive d'Aljafari se trace dans l'espace même de l'image⁴⁷. Il cherche les résidus des habitants palestiniens dans une ville qui apparaît vide, voire vidée par les tournages israéliens. Le cinéaste se confronte à une image où tout indique que « ça a eu lieu là⁴⁸ ». En dérivant dans l'espace de l'image, Aljafari se montre disponible à ces traces pour qu'elles se révèlent à lui, même dans leur oubli. La texture granulée et usée d'un mur sur le coin d'une impasse vide dans laquelle est garée une voiture bleue est recadrée à plusieurs reprises, selon une variété de valeurs de plans et points de vue, comme pour convoquer à chaque fois un des multiples corps qui aient effleuré sa surface.

Toute une posture est ainsi déployée : celle d'une disponibilité à l'espace enregistré. C'est une posture qui, pour reprendre Debord, consiste à « se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent⁴⁹ ». Tel un filet dénoué et à grosses mailles qui est jeté à l'eau, celui-ci va se laisser mouvoir par les courants internes, dérivant selon leurs mouvements. Le contact avec le filet est gardé à partir d'un seul de ces coins, sa dérive captant au passage des corps hétérogènes qui s'en libèrent aussitôt. La posture de disponibilité qu'implique le geste-dérive se déploie de la même manière que le filet : ouverte, errante, vulnérable mais aussi capable d'effleurer les espaces enregistrés dans le mouvement de leur complexité. Dans *Recollection*, Kamal Aljafari se montre disponible en regardant de près l'arrière-plan. Le cinéaste mexicain, Nicolás Pereda, s'engage sur un autre niveau de disponibilité. Son mouvement n'est pas de l'ordre du rapprochement mais ressemble plutôt à un étalement.

⁴⁷ Il est clair que la déambulation initiale du regard d'Aljafari, dérive qui va produire les images du film, est une dérive du type spectatorielle. Ici spectateur et créateur se confondent, faisant glisser un regard-dérive vers un geste-dérive.

⁴⁸ Je reprends ici Jacques Derrida qui affirme dans « Le cinéma et ses fantômes », un entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse que « la trace est le « ça a eu lieu là » du film, la survivance. Car tous ces témoins sont des survivants : ils ont vécu ça et le disent. Le cinéma est le simulacre absolu de la survivance absolue. Il nous raconte ce dont on ne revient pas, il nous raconte la mort. Par son propre miracle spectral, il nous désigne ce qui ne devrait pas laisser de trace. Il est donc deux fois trace : trace du témoignage lui-même, trace de l'oubli, trace de la mort absolue, trace du sans-trace, trace de l'extermination. » dans *Cahiers du cinéma*, n°556 (avril), p. 80.

⁴⁹ Debord, Guy. [1956] 2011. « Théorie de la dérive ». En ligne. <http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>. D'abord paru dans *Les Lèvres nues*, n° 9, (novembre), p. 6-10.

Summer of Goliath est tourné dans un petit village rural au Mexique. Le point de départ de ce film est le personnage de Goliath, un jeune homme qui aurait tué sa copine. On dit qu'elle a été retrouvée morte sur son lit, laissant supposer qu'il l'ait tué. Son frère Nico l'appelle parfois Oscar parfois Goliath. Sa sœur le croit quand il dit qu'il n'a pas commis le meurtre, sa cousine non. En gros plan, Goliath répond que ça le heurte de savoir que sa mère ne le croit que parce qu'il est son fils ; il sait bien qu'elle a ses doutes. Le film s'ouvre sur le visage de ces enfants interviewés, pris dans l'ambiguïté de cette histoire. Leurs gestes et leurs regards traduisent l'embarras d'un récit qui n'arrive à se fixer ni vrai ni faux. Un peu plus qu'une rumeur mais pas vraiment un cas judiciaire, l'histoire de Goliath, dans tout ce qu'elle recèle de mystérieux et de violent, est l'amorce sur laquelle démarre le film. Lors d'un dialogue avec le cinéaste mexicain Mathias Meyer à la suite d'une projection du film⁵⁰, Pereda explique que l'histoire de Goliath est effectivement le point de départ du projet. Ayant passé beaucoup de temps dans ce village⁵¹, le cinéaste connaissait ses habitants, notamment les enfants qu'il interviewe dans la scène d'ouverture. Il affirme qu'il était poussé par le désir de faire un film avec eux et s'est lancé dans l'écriture d'un scénario autour de ce jeune Goliath qui aurait tué sa copine. Il voulait les encercler⁵² et les accompagner pour effleurer les choses qui ont eu lieu dans ce village. La fiction du scénario devient un dispositif qu'il met en place à l'intérieur de la réalité de ce lieu et de ses habitants pour générer des situations filmiques. Pereda écrit alors ces fictions dans l'écoute d'un lieu qu'il connaît bien. Pour lui, il s'agit de créer un espace avec des personnages, puis de permettre à ceux qui les jouent de l'habiter, guidés par la façon dont les personnages qu'ils représentent se rapportent à la personne qu'ils sont. Ainsi, le casting des personnages se fait dans des situations qui correspondent à leur environnement. Dans le film, Cuco est un homme qui raconte qu'il a menti à sa femme, lui faisant croire qu'il la quitte, pour aller travailler aux États-Unis sans qu'elle le sache, qu'elle s'inquiète et qu'elle cherche à l'arrêter. C'est un habitant du village, un non-professionnel, un homme ayant en réalité quitté sa femme pour ensuite lui revenir, qui

⁵⁰ Projection dans le cadre de la série VISIONS qui a eu lieu à *La Lumière* à Montréal le 16 août 2016. Un enregistrement audio du dialogue qui a suivi la projection m'a été fourni avec l'amicale autorisation de Benjamin R. Taylor, programmeur de la série VISIONS et membre fondateur du collectif *La Lumière*.

⁵¹ Pereda explique que ses parents ont une maison de weekend dans ce village et qu'il a donc beaucoup fréquenté ce lieu en grandissant. Il précise aussi que le début de travail sur le film s'est fait à un moment où il pensait déménager dans le village après y avoir habité pendant un an.

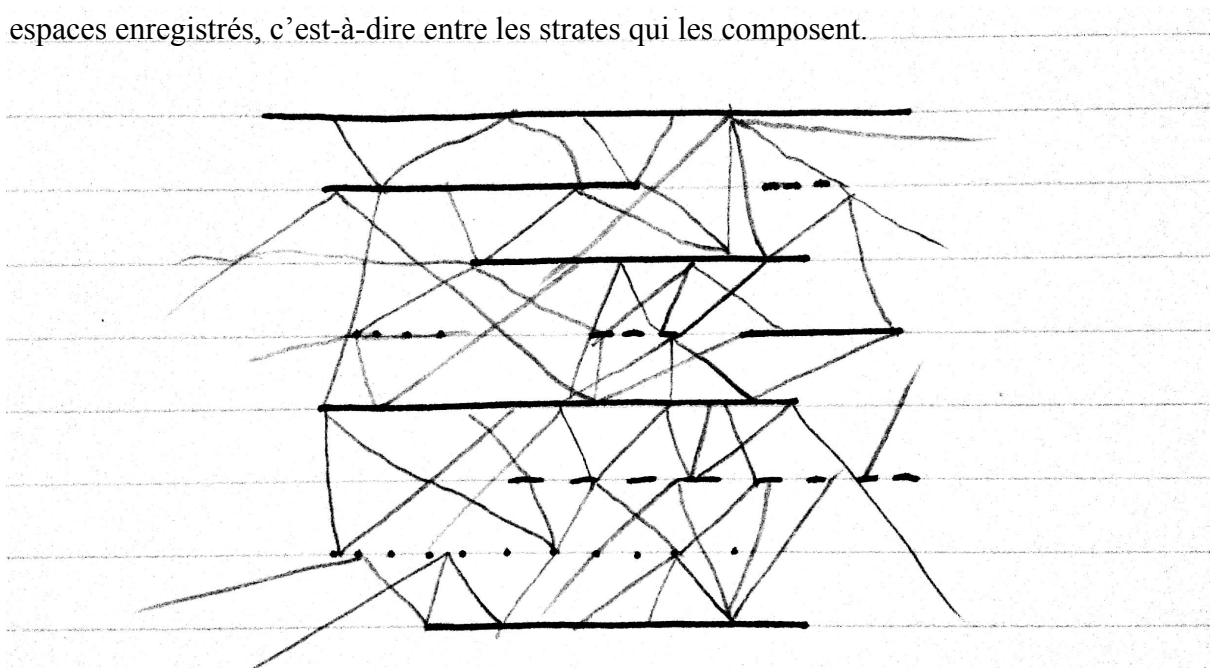
⁵² Dans ce même dialogue avec Mathias Meyer, Pereda dit qu'il voulait faire « un film avec eux... à propos de l'un d'eux... encerclant les enfants » (ceci est une traduction du propos oral en anglais du cinéaste que j'ai retranscrit de l'enregistrement, la phrase originale est « *a film with them... about one of them... surrounding the children* »)

joue ce rôle. D'ailleurs, le cinéaste avoue qu'il ne sait toujours pas si l'histoire telle qu'elle est racontée dans le film est vraie ou fausse. C'est une scène qui a été improvisée à partir d'un personnage fictif proposé par Pereda qui résonne avec la réalité de cet homme, celle d'avoir quitté sa femme puis d'être revenu.

Pereda étale ses fictions sur la réalité dont elles sont issues. De la même manière qu'Aljafari se rend disponible aux images de fiction pour en extraire l'archive d'une ville disparue, Pereda écoute les histoires d'un lieu qui lui est familier pour en tisser des situations qui pourraient résonner avec lui. Le cinéaste mexicain cultive ces résonnances pour parcourir un lieu traversé par beaucoup de tensions et de violences.

cartographier

Le mécanisme d'étalement et de résonance que mobilise *Summer of Goliath*, permet de retourner vers l'image du filet jeté à l'eau pour en proposer une variation. L'étalement de la fiction sur la réalité serait un mouvement horizontal qui active les couches qui sont en jeu. Toute résonance dans cette perspective va donc opérer sur une certaine épaisseur des espaces enregistrés, c'est-à-dire entre les strates qui les composent.



Si je décale mon point de vue sur cette résonance-en-épaisseur, ces fictions (personnages et situations) peuvent être conçus comme s'introduisant dans l'espace enregistré d'une autre manière. Comme des filets jetés à l'eau, ces fictions ne vont pas être uniquement étalées mais propulsées dans les espaces enregistrés. Pereda serait en train d'envoyer des pulsations pour

voir comment celles-ci lui reviennent en écho, teintées par la topographie des espaces, révélant donc leurs géographies. Le glissement vers cette nouvelle image pulsionnelle me permet de caractériser le geste-dérive comme une façon de cartographier l'espace enregistré.

Dans *Summer of Goliath*, Pereda va suivre le mouvement de ses personnages dans le village. Ainsi, ils sont captés dans leurs déplacements, celui notamment des deux personnages centraux⁵³, une mère et son fils, qui sont presque en mouvement continu durant tout le film. Teresa, une femme (qui se croit) quittée par son mari, et son fils Gabino, qui semble revenir d'un service ou d'un recrutement militaire, circulent à pied, parcourant le village dans tous les sens. Par leur marche ils décrivent le lieu et donc, pour revenir à De Certeau, le pratiquent. Le village n'est plus un point, voire un nom et une adresse, il est un espace qui se rend lisible par les trajectoires et les lignes qui le traversent⁵⁴. Il ne s'agit pas d'une reproduction, ni d'un calque, mais d'une carte, pour reprendre Deleuze et Guattari, « qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuites⁵⁵ ».

Cartographier n'est plus une affaire de fixer des lieux mais agencer des espaces. Teresa, Gabino, son camarade de l'armée, Juanita une vendeuse de produits cosmétiques, Goliath et ses frères ; sont filmés de dos, de face, de profil, marchant sur les bords de rues en asphalte, dans un bois, dans une clairière, sur un terrain vague, sur une route en boue... Seul les enfants ont le droit de déambuler, les déplacements des autres sont utilitaires : aller d'un point A à un point B. La seule exception est un vieil homme qui vient de la ville passer ces fins de semaines avec sa famille dans leur maison de vacances située dans ce même village. Mais celui-ci finit par être battu⁵⁶ par Gabino et son camarade lorsqu'ils se croisent au milieu d'un bois. Ici, la promenade est un luxe que ces personnages ne peuvent pas se permettre. Curieusement, les personnages ne sont jamais filmés en partant ou en arrivant d'un lieu.

⁵³ Il faut nuancer ici l'usage de l'expression 'personnage central'. Cela ne se réfère pas à un ordre hiérarchique où certains personnages sont plus importants que d'autres mais désigne plutôt littéralement ceux qui apparaissent le plus fréquemment à l'écran. Ainsi les enfants des interviews du début (Goliath, ses frères et ses cousins) sont 'oubliés' par le récit filmique, et n'apparaissent que par intermittence à quelques reprises. Mais leur histoire, celle de Goliath, va contaminer tout le film par son ambiguïté. Ils sont centraux sans pour autant être placés au centre géométrique. Voici, à mon avis, un autre geste-dérive.

⁵⁴ Michel De Certeau décrit cette qualité de l'espace de s'ouvrir dans son mouvement : « il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. [...] En somme, *l'espace est un lieu pratiqué*. » dans *L'invention du quotidien. Tome 1 : arts de faire*. Paris : Gallimard. Coll. « folio ». p. 172-173.

⁵⁵ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1976. *Rhizome. Introduction*. Paris : Minuit. p. 62.

⁵⁶ La scène est plongée dans le flou, laissant supposer qu'ils le bâtent. Mais cela n'est pas une certitude.

Pereda propulse ces personnages dans la marche ne captant que des fragments de leurs parcours, plus ou moins longs selon les scènes. Il se débarrasse de tout point d'ancrage (points de départ et d'arrivée) et essaye de les saisir dans leur mouvement en évitant de les figer. Le geste-dérive du cinéaste leur redonne le droit d'errer alors que leurs corps restent pris par l'intention d'une destination. Pereda ne cartographie pas le terrain traversé mais les trajectoires qui le traversent. Il dresse une carte des mouvements des habitants du village performant la complexité de leur rapport au paysage. Cartographier un espace enregistré se veut alors être l'exploration de son potentiel à être traversé et donc tracé.

Kamal Aljafari élabore lui aussi un geste cartographique dans *Recollection*. Son regard qui dérive dans les images va être translaté vers le film lui-même, lui donnant sa forme. Une caméra subjective imaginée circule dans ces images en se greffant au regard d'Aljafari. La subjectivité de cette caméra fictive implique la présence d'un corps fictif qui la porte. Le son vient confirmer cette présence en marquant avec synchronicité des pas, des bruits de manipulation de la caméra et même ce qui semble être des bruits de respiration. Le corps-caméra arrive de la mer et pénètre Jaffa à partir de son port. Il erre dans les rues vides, braquant son cadre sur les immeubles, les murs, les fenêtres, la pierre, les toits, les grilles et les balcons. Il veut tout capter, dans tous les détails, par peur de manquer quelque chose, une trace quelconque. Il scrute l'espace. Son errance donne forme et mouvement au lieu. Elle le construit⁵⁷. Le corps-caméra cherche les figurants cachés dans l'arrière-plan. Il marche toujours, le son de ses pas se désynchronisant à plusieurs reprises de ses mouvements. Le montage devient de plus en plus rapide. Une explosion, des images en couleur et en noir et blanc, des arrêts sur image et des plans répétés. Le lieu se dévoile dans toute son hétérogénéité et son absurdité. Ainsi, des indices temporels (un plan sur une montre qui indique 4h 27, sans pour autant nous aider à déterminer s'il fait nuit ou jour) et des indices cartographiques (un panneau sur lequel est inscrit 'Souk el Deir' – littéralement le marché de la maison – mais qui ne fait référence à aucune place en particulier, des numéros d'immeubles indéchiffrables ou affichés sur des bâtisses presque entièrement démolies) participent à la mise en place d'un lieu illisible par les moyens de mesures habituels. De même, la seule conversation du film, qui a lieu en voix off entre le réalisateur et une jeune fille nommée Yara, habitante d'un des derniers quartiers restants de Jaffa, se base presque

⁵⁷ Martin Heidegger est cité par Edward S. Casey : « only if we are capable of dwelling, only then we can build » (« ce n'est que lorsqu'on est capable de déambuler, ce n'est qu'à ce moment que l'on peut construire ») dans *The Fate of place : a philosophical history*. Berkeley : University of California Press. Note de bas de page n°45 à la page 292, p. 459.

exclusivement sur des déictiques qui sont privées de leurs référents. Ainsi quand Aljafari lui demande où habite sa grand-mère, Yara répond « ici », sans pour autant que le film propose une image de cet « ici ». Le dialogue, qui pourrait avoir une fonction de clarification (c'est ce à quoi aspire le cinéaste avec ses questions), ne fait que brouiller les repères. Le spectateur n'a pas à faire à un espace cohérent et consistant, il est confronté à un mélange de différentes temporalités qui se superposent et s'ouvrent les unes aux autres. Jaffa n'est pas une seule ville, elle est toutes les villes captées aux différents moments de tournage des films détournés⁵⁸.

Dans sa *Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard rebondit sur le cauchemardesque espace 'en dehors-en dedans' que décrit Henri Michaux dans un de ces poèmes dans lequel le doute s'installe « sur la certitude de l'en dedans et sur la netteté de l'en dehors⁵⁹ ». Il le caractérise de la manière suivante : « dans cet espace équivoque, l'esprit a perdu sa patrie géométrique et l'âme flotte⁶⁰ ». Pour creuser cette réflexion, je préfère m'attarder sur la traduction en anglais de cette citation par Edward S. Casey que j'ai retrouvée dans la note de bas de page numéro 63 du chapitre 12 « Giving a face to place in present » de son livre *The Fate of place : a philosophical history*. La traduction est la suivante : « In this ambiguous space, the mind has lost its geometrical homeland and the spirit is drifting ». L'apport de la version anglaise est la substitution du flottement par un mouvement de dérive. Ainsi, le village dans *Summer of Goliath* et Jaffa dans *Recollection* sont dépouillés de leurs repères géométriques s'ouvrant à la possibilité de la dérive⁶¹. Ce sont des espaces qui sont à la fois un résultat et une invitation à la dérive.

naviguer les tangentes

De la même manière que le regard qui erre sur un tableau « scande » sa temporalité, le geste-dérive par sa disponibilité et son action cartographique parcourt les espaces enregistrés

⁵⁸ Je reprends dans ce paragraphe une idée que j'ai développée à l'origine dans un texte de 2016 intitulé « Le cinéma comme pays. Ou l'acte cinématographique comme réappropriation d'un territoire contesté dans *Recollection* de Kamal Aljafari ».

⁵⁹ Bachelard, Gaston. [1957] 1961. *Poétique de l'espace*. 3^{ème} éd. Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ». Paris : Les Presses universitaires de France. p. 198.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Bachelard parle de cette perte de repères comme angoissante et cauchemardesque, je la pose comme condition nécessaire pour le saisissement de la complexité d'espaces enregistrés ambigus.

et disloque leur apparente cohérence. Georges Didi-Huberman, s'intéressant à la structure de l'*Arbeitsjournal* – le journal de travail de Bertolt Brecht, écrit :

« Contrastes, ruptures, dispersions. Mais tout se brise pour que puisse justement apparaître l'espace entre les choses, leur fond commun, la relation inaperçue qui les ajointe malgré tout, cette relation fut-elle de distance, d'inversion, de cruauté, de non-sens⁶² »

Arasse avance le détail comme un mode de lecture de la peinture actionné par la promenade du regard, Didi-Huberman pose la dispersion comme moyen de lisibilité de l'histoire dans ces anachronismes. Ce geste de mise à distance fait que les choses « *se regardent*, se confrontent ou se répondent mutuellement⁶³ ». Le geste-dérive dans ses déplacements va espacer et donc creuser des intervalles⁶⁴. Goliath est à la fois lui-même (Oscar) et le personnage qu'il joue dans le film. Le geste-dérive de Pereda (qu'il soit de l'ordre de l'étalement ou de la pulsation) va mobiliser ces deux sphères simultanément, activant les points de rencontres et de séparations entre elles. Une circulation est donc possible entre les lieux où la réalité colle à la fiction et les lieux où elle s'en détache. Le personnage de Goliath est d'autant plus intéressant qu'il est doublement personnage. Oscar, le garçon qui joue Goliath, fait face à un personnage qui est lui aussi scindé en deux. Il est le garçon qu'on voit dans le film jouer avec ces frères et ses cousins mais aussi celui qui aurait tué sa copine. Oscar qui joue un rôle, Oscar dans le film, et Goliath se regardent tous les trois. C'est dans ce réseau de regards que la simultanéité des trois sphères apparaît comme le lieu de construction de ce personnage dans tout ce qu'il cache et garde d'ambigu.

J'aimerais revenir sur l'image de la tangente que j'ai évoqué au commencement. Un point de tangence est un lieu précis (sa position est définie par une abscisse et une ordonnée) où deux formes se touchent sans se croiser. Dans un instant donné, ce point est dans la plupart des cas unique. Il est aussi le point de rencontre entre une courbe et la représentation graphique de sa dérivée. Le point de tangence est à l'origine de la dérive et un de ses résultats. C'est un avant et un après ; me permettant de penser la dérive dans sa manifestation spatiale en même temps – voire à l'encontre – de son déploiement temporel chronologique (en tant qu'action / réaction). Un point de tangence marque l'intervalle qui sépare deux

⁶² Didi-Huberman, Georges. 2009. *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Minuit. p. 78.

⁶³ *Idem.*, p. 79.

⁶⁴ Didi-Huberman se rapporte à l'« iconologie des intervalles » de Aby Warburg la rapprochant de l'image de la constellation benjaminienne, réflexion qu'il développe plus profondément dans *L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Je reviendrais sur ces images dans la section VI où je propose la constellation comme une forme-dérive.

sphères (ce sont deux éléments hétérogènes) tout en traçant le lieu où la rencontre est possible entre elles. Oscar, c'est Oscar *et* Goliath de la même manière que Goliath est innocent *et* coupable. Les deux propositions sont autant vraies que fausses. Le 'ou' se substitue par un 'et'. La posture de tangence devient dans cette perspective celle d'une simultanéité. Dans un même mouvement, une sphère affirme et menace l'existence d'une autre à laquelle elle est tangente.

Pour explorer les rapports de force et de violence dans le village, Nicolás Pereda va déployer une série de dispositifs hétérogènes, et à première vue incohérents. Deux comédiens professionnels qui jouent Teresa et Gabino⁶⁵ vont être confrontés à des non-professionnels du village catapultés dans des situations qui imitent leurs propres vies. À cela vont s'ajouter des personnes que le réalisateur va installer devant sa caméra sans y greffer des fictions, leur demandant de s'impliquer en racontant une histoire particulière qu'ils ont vécu. Approche documentaire, interviews, mises en scène, improvisation, répétitions, reconstitutions et science-fiction⁶⁶ se frottent tous ensemble. Pereda navigue ces tangentes, s'intéressant aux frictions générées par cette simultanéité.

Dans cette perspective, le cinéaste mexicain va explorer deux approches du dispositif de l'interview : celui qui est très mis en scène, où tous les gestes, les regards, les mots et les mouvements de caméra sont écrits et répétés d'avance, et celui qui est complètement improvisé, où il n'y a aucune, si ce n'est très peu, de préparation préalable. La scène d'ouverture est le résultat de trois heures de préparation. Les enfants interviewés suivent très précisément un scénario. En contraste, une séquence plus tardive du film montre une femme assise sur un lit, encerclée par ces enfants agités, et interviewée à propos du meurtre de son mari. Durant sa conversation avec Mathias Meyer, Nicolás Pereda explique que l'inconfort qui déborde dans ces deux scènes, bien que ressentis de façon similaire (des personnes qui sont gênées de parler de sujets assez sensibles) est dû dans chaque cas à la nature du dispositif employé. Ainsi, après trois heures de mise en place et de répétitions, c'est la fatigue des enfants qui voulaient juste en finir qui donne le ton à la scène. L'interview avec la femme renferme beaucoup plus de complexité. Pereda raconte que pour cette scène, il avait demandé

⁶⁵ La collaboration du cinéaste mexicain avec Teresa Sánchez et Gabino Rodríguez est de longue date et traverse toute son œuvre. Généralement Pereda garde leurs vrais noms dans les films, leur donnant à plusieurs reprises le rôle d'une mère et de son fils. Ces deux acteurs deviennent un motif récurrent dans l'univers du cinéaste, dérivant de film en film, se manifestant sous plusieurs variations lors de leur traversée.

⁶⁶ Le film se termine sur une scène où Térésa, brisée par le fait que son mari l'ait quitté, rampe vers un petit corps d'eau au milieu d'un bois, gémit, se submerge et puis ressort de l'eau pataugeant dans la boue, transformée en une sorte de monstre du lac.

à la femme si elle accepterait de parler du meurtre de son mari. Celle-ci avait accepté et était même d'accord d'avoir ses enfants dans la chambre alors qu'elle le faisait. Le cinéaste savait uniquement que c'est un fait qu'elle avait vécu, sans en connaître plus de détails. Il découvre donc cette situation dans le moment, lors du tournage. La gêne de la femme est de plus en plus ressentie au fur et à mesure que l'interview avance. Le cinéaste explique que l'inconfort de la femme n'est pas dû à la lourdeur de l'histoire qu'elle raconte mais au fait que ses enfants ne se tenaient pas en place là où c'était convenu qu'ils devaient être dans le cadre. C'est ici que Pereda place la complexité de cette séquence qui révèle les différents rapports de forces en jeu. Le fait que la femme soit plus perturbée par ses enfants agités que par l'expérience de narration d'une histoire qui a complètement bouleversé sa vie est très parlant quant aux dynamiques de pouvoir dans ce lieu, où, parce que le cinéaste appartient à une classe aisée qui fréquentait le village durant les weekends et les vacances, il est perçu à travers le prisme d'une relation maître-esclave. La femme est donc prise dans une situation où le bon fonctionnement de la scène est une priorité. Le cinéaste ne manque pas de préciser que cette situation s'exprime aussi sur les relations de pouvoir qui peuvent s'installer quand une caméra est placée en face d'un sujet.

En naviguant les tangentes d'un lieu et de ces habitants, Pereda met en jeu les rapports invisibles qui le régissent. Ce sont les détails (comme la gêne des enfants ou de la femme) qui vont porter la complexité de ces relations produisant des images / sons travaillés par ces dynamiques au lieu d'en être une simple représentation. Le geste-dérive en ce sens, va faire fuir le matériau enregistré, provoquant le surgissement de ce que j'appelle forme-dérive.

VI. mouvances nocturnes et éclairs : la forme-dérive

décollements / constellations / éblouissements

*« Sur une grande route, il n'est pas rare de voir
une vague, une vague toute seule, une vague à
part de l'océan.*

Elle n'a aucune utilité, ne constitue pas un jeu.

C'est un cas de spontanéité magique. »

Henri Michaux, Ailleurs

Regarder à côté, s'écarter et écouter l'espace traversé. Le geste-dérive est un geste de générosité. Les cinéastes se rendent vulnérables pour accueillir la porosité des espaces qu'ils enregistrent. Ces espaces apparaissent traversés par des trajectoires, des lignes de fuite qui rendent leurs formes insaisissables parce que constamment en mouvement. Jean Epstein écrit à ce sujet :

« Dès qu'une forme reçoit une modification dans sa façon de se mouvoir dans l'espace ou dans le temps, elle change, elle devient souvent méconnaissable. Dans notre ordinaire royaume de solides à grandes stabilité, le mouvement – parce qu'il est une occurrence relativement rare et d'effet généralement faible – semble distinct de la forme, dans laquelle il ne se manifeste que par intermittence et sans toujours parvenir à la défigurer de façon visible. Au contraire, dans la représentation cinématographique, le mouvement paraît inhérent à la forme ; il est et il fait la forme, sa forme. [...] Le cinématographe ne tient la forme que pour la forme d'un mouvement.⁶⁷ »

Ce que le geste-dérive mobilise est le mouvement, figuratif ou abstrait, des formes enregistrées. Pour Epstein, le déplacement en question peut être celui du sujet lui-même, d'un mouvement de caméra ou de l'intensité, sans cesse variée, de l'éclairage⁶⁸. Il permet donc d'étaler cette image vers la forme d'un film, qui paraît comme *la forme d'un mouvement*.

Le cinéaste arménien, Artavazd Pelechian, décrit une forme semblable qui résulte d'un montage qu'il appelle à contrepoint, où il s'agit d'espacer les éléments du film au lieu de les juxtaposer. Sa description est tellement évocatrice qu'il vaut la peine de citer le passage presque entier :

« Les éléments ou complexes fondamentaux, les détonateurs principaux du montage à contrepoint, exercent une action réciproque sur d'autres éléments selon une droite et remplissent une fonction que l'on pourrait qualifier de nucléaire, entretenant ainsi un double lien contrapuntique avec n'importe quel autre point, avec n'importe quel autre élément du film, selon des lignes vectorielles. [...] Les éléments conducteurs, reliés par de telles lignes, forment de part et d'autre de grands cercles, entraînant à leur suite et dans une rotation correspondante tous les autres éléments. Ils obéissent à des mouvements centrifuges inverses et s'engrènent l'un dans l'autre et semblent s'effriter [...] À chaque instant, en chaque lieu, dans n'importe quel segment temporel du film, ils changent de position, de configuration, conférant à l'action du film cet effet particulier de pulsation, de respiration.⁶⁹ »

⁶⁷ Epstein, Jean. 2014. *Écrits complets. Volume V. 1945-1951*. Paris : Indépendencia. p. 113.

⁶⁸ *Idem.*, p. 111.

⁶⁹ Pelechian, Artavazd. 1992. « Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance ». *Trafic*, n°2 (printemps), p102-103.

La structure que dessine Pelechian n'est autre que celles des sphères tangentes évoquées dans la section précédente. Pelechian ne la présente pas comme la forme du terrain traversé mais comme la forme du film à traverser. Pas une forme qui *est*, mais une forme *en devenir*, elle relève du malléable, du visqueux, du liquide comme le dirait Epstein⁷⁰. Voici une forme qui fuit ; voici une forme-dérive.

décollements

Une porte s'ouvre et un homme entre dans une pièce. Noir et blanc. Plan poitrine. Il commence à parler, gesticulant de temps en temps pour accentuer un mot ou une expression. Il semble être affecté par ce qu'il dit, presque en colère. Tu es assise au quatrième rang devant l'écran, ne comprenant aucun mot prononcé. Tu n'arrives même pas à deviner de quelle langue il s'agit. Il faut que tu lises les sous-titres en anglais pour découvrir que l'homme raconte l'histoire d'un film. Ce film. Peut-être, tu n'es pas sûre. Un garçon se réveille un jour et découvre qu'il a un bec : il est transformé en oiseau. De sous-titre en sous-titre, tu suis les détails de l'histoire telle que la résume l'homme filmé en plan poitrine. Fin de la scène.

Une porte s'ouvre et un homme entre dans une pièce. C'est la même porte, le même homme, la même pièce, le même noir et blanc et le même plan poitrine. Il commence à parler, gesticulant de temps en temps pour accentuer un mot, une expression. Il semble être affecté par ce qu'il dit, presque en colère. Tu es toujours assise au quatrième rang devant l'écran, ne comprenant aucun mot prononcé. Tu n'arrives toujours pas à deviner de quelle langue il s'agit, mais tu arrives à reconnaître les mêmes sonorités rythmiques que la scène précédente. Tu es de plus en plus convaincue qu'il s'agit du même plan, répété. BIS. Tu baisses ton regard vers les sous-titres pour affirmer tes suspicions. Et voilà que les sous-titres ne coïncident pas avec ce que tu as lu il y a une minute. Décalage. Tu lis : ce film ne raconte pas seulement l'histoire d'un garçon qui s'est réveillé découvrant qu'il s'est transformé en oiseau, mais ce film, celui-ci peut être, tu n'es toujours pas sûre, raconte un nombre d'autres histoires qui se sont déroulées dans ce bâtiment, celui-ci, peut-être, tu n'es pas sûre. De sous-titre en sous-titre, tu suis les histoires telles que les énumère l'homme filmé en plan poitrine. Fin de la scène.

⁷⁰ Epstein, Jean. 2014. *Écrits complets. Volume V. 1945-1951*. Paris : Independencia. p. 113.

NOIR.

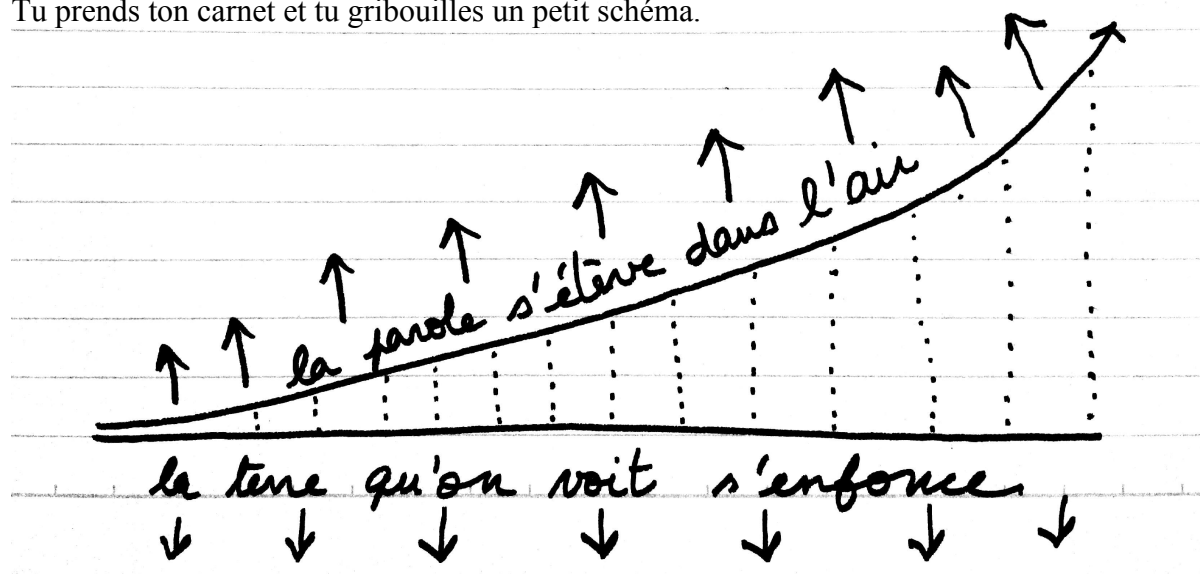
TALES OF TWO WHO DREAMT.

Tu es assise au quatrième rang devant l'écran, et pendant une heure et vingt minutes le doute ruine toute assomption que tu te fais par rapport au film. Rien ne se fixe, toute parole sous-titrée peut être fausse. Tu penses à tous ceux qui comprennent le hongrois⁷¹, tu les envies de pouvoir comprendre ce que les personnages se disent. Quelle complicité ! Un gouffre se crée entre ce que tu entends, ce que tu vois, ce que tu lis et ce que tu crois comprendre. Une heure et vingt minutes et aucune conclusion certaine possible.

Fin du film. L'ambiguïté t'enveloppe alors que les lumières s'allument. La co-réalisatrice du film est appelée à l'avant, juste au pied de l'écran. Quatre rangées de sièges vous séparent. Tu sors de la salle avant même que la première question ne soit posée. Surtout pas ! Tu ne voulais surtout pas qu'on élucide aucun des doutes qui te trottaient dans l'esprit ! En ce moment, tu voulais garder toutes les vérités possibles, simultanément. Tu penses à Deleuze et voilà que sa voix surgit :

« Une voix parle de quelque chose. On parle de quelque chose. En même temps, on nous fait voir autre chose. Et enfin, ce dont on nous parle est sous ce qu'on nous fait voir. [...] Mais que ce dont on nous parle se mette en même temps sous ce qu'on nous fait voir - et c'est nécessaire sinon les deux premières opérations n'auraient aucun sens ni guère d'intérêt - on peut le dire d'une autre façon : la parole s'élève dans l'air, en même temps que la terre qu'on voit s'enfonce de plus en plus. Ou plutôt, en même temps que cette parole s'élève dans l'air, cela dont elle nous parlait s'enfonce sous la terre.⁷² »

Tu prends ton carnet et tu gribouilles un petit schéma.



⁷¹ ...parce que vers le milieu du film tu découvres qu'il s'agit d'immigrants hongrois au Canada. Et encore plus, que les deux réalisateurs ne comprennent pas la langue non plus.

⁷² Deleuze, Gilles. 1998. « Qu'est-ce que l'acte de création ? ». *Trafic*, n°27 (automne), p. 139.

La dissociation du ‘voir-parler’, comme le dirait Deleuze, provoque l’élévation d’un matériau filmique par rapport à un autre. Ainsi, la parole se décolle de l’image, créant un espace où des fins filaments de résidus de colle assurent la communication. Dans *Tales of two who dreamt* de Andrea Bussman et Nicolás Pereda, ce décollement a lieu dès la première scène du film, avant même l’apparition du titre. Le redémarrage du même plan avec ce qui semble être de différents sous-titres disloque la parole de l’image. Un troisième élément est entré en jeu, complexifiant la stratification qui a lieu. Les sous-titres, lieu du glissement et de la disjonction, relèvent à la fois de ce qui est vu, parce que lu, et de ce qui est entendu, parce que c’est la traduction d’une voix. Ils sont une image et une parole, un voir et un dire. Lorsque l’homme rentre à nouveau dans la pièce et délivre ce qui semble être le même texte, la différence de sous-titrage disloque l’image des sous-titres, la parole des sous-titres, l’image de la parole. Il n’est plus clair si l’homme répète le même texte, s’il le varie et donc les sous-titres varient avec, si ses gestes correspondent vraiment à sa parole ou si les sous-titres se sont complètement détachés de l’image et de la parole. L’*a priori* de la cohérence image / parole / sous-titres est brisé. Chaque élément est considéré indépendamment des autres, dans sa dérive par rapport à eux. Le décollement se fait à l’intérieur même des couches activées mettant constamment à l’épreuve les liens qui les relient.

Une chose curieuse a lieu au début du deuxième plan lorsque l’homme commence à parler à nouveau, après s’être introduit une deuxième fois dans la pièce. Les sous-titres permettent de lire : « En fait, ce film raconte un certain nombre d’autres histoires⁷³ ». La reprise du plan se permet non seulement de changer le sous-titrage et donc l’accès au sens de ce qui est dit, mais elle le fait avec la conscience de ce qui l’a précédé. La reprise s’impose donc comme une variation. Elle se détache de la première occurrence tout en se plaçant dans sa ligne de mire. Le rapport entre ces deux plans, est donc celui d’une tangence. Ainsi, suite à ce décollement initial, tous les moments de correspondance de l’image avec les sous-titres et la parole semblent toujours décalés. Le gouffre est déjà creusé lorsque cet homme discute avec sa femme plus loin dans le film, à propos de l’histoire du chien devenu monstre après avoir été abandonné dans l’appartement par ses propriétaires, enchaîné seul sur le balcon. Les sous-titres posent leur dialogue sur une image du couple discutant sur le lit. Rien n’indique si les sous-titres correspondent à ce qu’ils se disent. Leurs gestes laissent supposer qu’il est bien le cas. ‘On dit qu’il mange sa propre merde pour survivre’, dit la femme. ‘C’est juste une histoire’, lui répond l’homme. Une coupe. Un plan d’un chien enchaîné sur un balcon surgit.

⁷³ Je traduis la phrase originale prononcée en anglais : « Actually, this film tells a number of other stories »

Un filet flou au premier plan est reconnaissable, il s'agit bien du même immeuble. Le passage à première vue cohérent entre le couple qui discute de l'histoire du chien vers l'image d'un chien, est décalé. La cohérence du raccord entre le raconté et le montré, assuré ici par les sous-titres (ils discutent d'une chose et le plan suivant montre cette chose), est ici ébranlée. La phrase 'c'est juste une histoire' vient nier le plan du chien comme appartenant à une même réalité. Le décollement au début du film ne permet pas non plus de croire les sous-titres pour considérer le plan du chien comme une mise en scène de ce qui est *juste une histoire*. Alors, même dans une succession de plans potentiellement cohérente, un espace se crée entre les deux plans. L'image du chien est simultanément fabulée et réelle. Les paroles et les gestes qui la précèdent ne suffisent pas pour décrire la tension qui empêche les images, les gestes, les paroles et les sous-titres de se poser dans une continuité les uns contre les autres. Il s'agit ici et à nouveau, d'espaces en tangence les uns par rapport aux autres. Ces sphères se heurtent, résonnent, se frottent et communiquent dans leur mouvement d'ambiguïté. Ils ne se fixent pas, ils dérivent dans les intervalles⁷⁴ qui les séparent.

constellations

Dans *Tales of two who dreamt*, Andrea Bussman et Nicolás Pereda tissent un film autour d'une famille d'immigrés hongrois à Toronto. Vont s'intriquer alors leurs périples au tribunal, leurs vies dans une habitation sociale et les multiples histoires qui s'y sont déroulées, dont notamment celle d'un petit garçon nommé Alex, qui s'est un jour réveillé avec un bec d'oiseau. *Tales of two who dreamt* suit cette famille (un homme – celui de la scène d'ouverture –, une femme, leur fille, son mari et leurs trois enfants) dans le tournage d'un film où le petit fils, Alex, joue le rôle de l'enfant-oiseau et où l'homme joue le rôle de son père. Le garçon est à la fois le petit-fils et le fils de cet homme, qui est en même temps son père et son grand-père. Sa petite sœur joue son propre rôle et il n'est pas clair si le rôle de la mère de l'enfant-oiseau est joué par la femme ou leur fille. Le film est alors un espace où

⁷⁴ Dans son texte *Le montage à contrepoint, ou la théorie du montage*, Pelechian se distancie des *points de jonction du montage* d'Eisenstein et de l'*intervalle* vertovien qui seraient nés de la juxtaposition et donc du rapprochement des scènes dans un film. Le cinéaste arménien revendique un montage à distance où l'assemblage des scènes prend son importance dans la disjonction et la séparation. J'emploie ici le mot intervalle dans les deux sens, en tant que possibilité de simultanément joindre et séparer (d'où l'image de la tangente) m'intéressant plutôt à l'intervalle warburgien, tel que repris par Didi-Huberman, en tant que milieu d'apparition, un fond, un intermédiaire, c'est-à-dire une zone de passage.

se côtoie une certaine réalité de la vie de cette famille avec les fictions qui en surgissent. Préparation d'un tournage, mises en scène, narrations de récits, compte rendu d'une audience d'immigration et documents filmés sur le vif s'imbriquent sans limites. Tout est fabulé. Tout est réel. Et quand une indication vient confirmer pendant un instant une position plutôt qu'une autre, un autre indice s'immisce dans la scène pour tout remettre en question – de la même manière que le plan avec le chien est annoncé par une phrase qui suppose sa nature fictionnelle, le 'c'est juste une histoire' de l'homme est ébranlé par l'apparition de l'image d'un chien dont la situation correspond exactement à celle décrite dans le récit (un chien enchaîné sur un balcon) et qui semble être filmée dans ce même immeuble. Les séquences se réfractent les unes par rapport aux autres ainsi qu'à l'intérieur d'elles même, se présentant dans la multiplicité optique de leurs potentiels à être conjointement réelles et fictionnelles.

Vers le milieu du film, une séquence où Alex et sa petite sœur marchent le long d'un pont déploie presque littéralement cette forme. L'avancée des deux enfants d'un bout à l'autre du pont est dispersée sur cinq plans. Le pont surmonte une autoroute et leur trajectoire est définie : en ligne droite, ils avancent de droite à gauche. Les points de départ et d'arrivée sont clairement définis par une caméra mobile qui débute son mouvement d'un côté du pont et le termine de l'autre, cinq plans plus tard. Mais les plans ne s'enchaînent pas dans une continuité du raccord du mouvement. À chaque coupe, la caméra, et les deux enfants avec, sont catapultés spatialement légèrement vers l'avant ou vers l'arrière. Les bords des plans vont se chevaucher au lieu de simplement se juxtaposer, ouvrant la traversée physique des deux enfants à une épaisseur temporelle (des parties de ces plans se déroulent simultanément) et spatiale (les plans se superposent en couches). Un changement de valeur de plans, de position de caméra, d'angle de prise de vue, de rythme de marche ainsi que des gestes effectués par les enfants inscrit ces cinq plans dans un rapport de variation autour d'un motif.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Les corps d’Alex et de sa sœur dérivent entre deux points, au sein même de la trajectoire qu’ils traversent. Les deux enfants réussissent effectivement à accomplir avec succès leur parcours⁷⁵. Ligne de fuite. Les variations font éclater la forme de cette trajectoire dans un miroitement constant entre Alex, l’enfant immigrant hongrois, et Alex, l’enfant-oiseau. En effet, dans le premier plan de la séquence, Alex, filmé par un travelling latéral de profil, apparaît avec un bec au lieu d’une bouche (fig. 1⁷⁶). À ce moment dans le film, l’enfant est montré une fois auparavant avec un bec, mais ce plan, de profil aussi, est précédé par un moment où le maquillagiste lui retouche la prothèse. Le bec fait donc partie d’un système de mise en scène où il est assez clair qu’il s’agit d’une préparation pour le tournage. Dans la séquence de la traversée du pont, le bec se manifeste d’une manière inattendue. L’apparition soudaine de ce détail s’apparente à un surgissement tel que l’entend Georges Didi-Huberman. C’est un moment de non-savoir devant une image qui dessaisit⁷⁷, « ouvrant une brèche dans [le] langage, dans les prévisions et les stéréotypes de [la] pensée »⁷⁸. Il s’agit pour Didi-

⁷⁵ J’aimerais évoquer dans ce cas la forme d’une dérive fermée, où le glissement ne se fait pas à partir d’un point de départ connu vers un point d’arrivée inconnu, mais plutôt à l’intérieur même d’un déplacement bien déterminé.

⁷⁶ Les cinq images utilisées pour illustrer le propos sont reproduites avec l’autorisation de Nicolás Pereda.

⁷⁷ Didi-Huberman, Georges. 2011. « L’expérience des images ». Entretien avec Frédéric Lambert et François Niney. *La condition des images*. Coll. « Les entretiens de MédiaMorphoses ». Bry-sur-Marne : INA. pp. 81-107, p83-84.

⁷⁸ *Idem.*, p. 86.

Huberman de demeurer dans cette ouverture pour en approfondir l'expérience⁷⁹. Cette position de travail à partir de la brèche est d'autant plus accentuée dans le second plan de la séquence où la caméra se déplace légèrement pour effectuer son travelling de trois quarts de dos (fig. 2). La mâchoire d'Alex est donc éclipsée par son épaule, rendant impossible de se prononcer sur la présence ou non d'un bec, jusqu'au moment où, dévisageant le vent qu'il reçoit en plein visage, il tourne la tête légèrement vers l'arrière révélant une bouche sans bec. En revanche dans les deux plans suivants (fig. 3 et 4), le garçon est clairement sans bec. La présence du bec dans le premier plan apparaît tel un mirage, un trompe-l'œil, voire même une faute jusqu'à ce que le cinquième plan de la séquence le ramène à nouveau dans un cadre plus proche (fig. 5) comme pour bien marquer sa présence. Le surgissement du bec d'oiseau qui se greffe à la mâchoire d'Alex va donc ouvrir des brèches (dans sa présence mais aussi dans son absence) où « les détails ne se révèlent significatifs qu'à être porteurs d'incertitude, de non-savoir, de désorientation⁸⁰ ». Tous ces détails se manifestent à la manière de pointes de déterritorialisation qui brisent la solidité d'une ligne de trajectoire unique.

Dans cette séquence, deux autres éléments viennent participer à la disjonction de la forme. Le son d'une tempête qui se prépare (vent dans les feuillages, orages et pluie) est perçu à partir du milieu de la séquence, prenant de plus en plus d'ampleur au fur et à mesure que les enfants avancent dans leur trajet. À l'image, il ne pleut pas. Le regard déambule vers le ciel à la recherche d'indices visuels d'une tempête. Des nuages assez épais et un feuillage agité laissent supposer qu'il pourrait s'agir d'un son synchrone⁸¹. Mais quelque chose ne colle pas. Ce sentiment diffus d'un léger décalage est accentué par un bruitage de pas très clair et précisément synchronisé à l'image : le déplacement physique est le lieu de 'lisibilité' dans une forme qui ne cesse de se brouiller et de s'intriquer. La séquence est en fait constituée de six plans, le sixième étant un travelling arrière à partir du point d'arrivée du cinquième plan qui clôturait la trajectoire d'Alex et de sa sœur. Dans ce sixième plan, les enfants ont disparu et après quelques secondes de mouvement vers l'arrière, le perchiste rentre dans le cadre pour faire le clap. Ce dernier plan présente un contrechamp où le dispositif filmique est révélé, rajoutant encore une couche et creusant les ambiguïtés. Mais il est possible de pousser encore plus loin : en traversant l'espace d'un mouvement inverse

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Didi-Huberman, Georges. 2002. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Minuit. p. 492.

⁸¹ Le son synchrone ici n'est pas nécessairement celui pris lors du tournage (ce qui est communément appelé 'son direct') mais indique plutôt un état de synchronicité entre ce qui est vu et ce qui est entendu même si l'ambiance sonore est reconstruite postérieurement en studio.

(travelling arrière au lieu d'un travelling avant comme dans les cinq plans qui le précèdent), ce sixième plan vient montrer que ce lieu est capable d'être littéralement traversé d'un autre côté et que la forme qui en résulte ne se lit pas selon une direction vectorielle unique. La linéarité supposée d'un lieu unique qui se déploie dans une temporalité chronologique est brisée par le surgissement de ces détails, générant des anachronismes au sein d'une même séquence. Je reviens alors à Didi-Huberman qui écrit à propos de l'atlas *Mnemosyne* d'Aby Warburg⁸² :

« Le détail ne vaut que comme singularité, c'est-à-dire comme charnière, pivot – à savoir l'intervalle qui permet d'effectuer un passage – entre des ordres de réalité hétérogènes qu'il s'agit pourtant de monter ensemble⁸³ »

Didi-Huberman place la forme intervallaire au centre de la pensée et de la pratique du montage, la présentant comme un agencement des intervalles, une organisation des passages. Cette image renvoie directement à la pensée benjaminienne de l'image dialectique, notion que Didi-Huberman ne manque pas de référencer. Ainsi, dans le carnet N de son *Livre des passages*, Walter Benjamin propose l'image d'une constellation comme un flux saccadé où des gestes de montage anachroniques font rencontrer l'Autrefois et le Maintenant :

« Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée. [...]»⁸⁴

Ces images que je développe à propos de *Tales of two who dreamt* amènent à penser à *Recollection* qui propose une forme-dérive qui se dessine, presque exactement, à l'image d'une constellation benjaminienne. Kamal Aljafari se réapproprie les images de Jaffa, les arrachant aux arrière-plans de films de fiction israéliens et les remontant avec une ambiance sonore enregistrée à Jaffa aujourd'hui. Les images de la mer à Jaffa autrefois, rencontrent les

⁸² En effet, Aby Warburg va dresser un atlas de détails de diverses peintures disposés sur des grandes planches noires. Ainsi, des recadrages de peintures d'époques et de styles différents vont se rencontrer de manière anachronique dans les intervalles noirs qui les séparent physiquement sur les planches. Cet atlas que Warburg nomme *Mnemosyne*, au nom de la déesse de la mémoire, va faire l'objet de l'élaboration d'une « iconologie des intervalles », concept que va penser extensivement Didi-Huberman.

⁸³ Didi-Huberman, Georges. 2002. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Minuit. p. 498.

⁸⁴ Benjamin, Walter. 1989. *Paris, capitale du XIX^e Siècle. Le livre des passages*. 3^{ème} éd. Coll. « Passages ». Paris : Cerf. [N 2a, 4], p. 479.

bruits actuels de la mer dans cette même ville (ou ce qu'il en reste). De façon très concrète, l'Autrefois et le Maintenant se télescopent pour générer l'image dialectique par excellence d'une ville qui n'existe plus qu'à l'écran. Jaffa apparaît donc dans l'*intermittence*⁸⁵ d'une image qui n'est plus mais qui se réactualise dans le Maintenant de chaque projection. Jaffa est, comme le dirait Benjamin, « l'Autrefois de toujours⁸⁶ ». Il est difficile de ne pas songer ici à l'image-cristal de Deleuze, qu'il caractérise de la manière suivante :

« Il faut donc que l'image soit présente et passée, encore présente et déjà passée, à la fois, en même temps. Si elle n'était pas déjà passée en même temps que présente, jamais le présent ne passerait. Le passé ne succède pas au présent qu'il n'est plus, il coexiste avec le présent qu'il a été.⁸⁷ »

Perception et souvenir sont deux aspects du court-circuit que formerait l'apparition de Jaffa à l'écran. C'est dans la simultanéité de l'actuel de l'ambiance sonore et l'image de son passé le plus contemporain⁸⁸ que l'intervalle apparaît comme lieu de passage, voire de dérive.

Tenant compte de la nature recyclée des images du film, les dynamiques décrites ne se jouent pas uniquement entre les images visuelles et les images sonores mais aussi à l'intérieur du complexe formé par les images visuelles. La ville de Jaffa est présentée dans la multiplicité des images qui la composent. Ces images entretiennent elles aussi des relations de l'Autrefois au Maintenant d'un même lieu et cela simplement parce que les images d'origine sont tournées à des instants différents. Mais à aucun moment de *Recollection* les références des films desquels les images sont issues ne sont indiquées. Aljafari, « en citant

⁸⁵ Didi-Huberman écrit dans *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1* que « c'est dans l'intervalle créé par [les] déplacements que l'« arrière-plan » se révèle. C'est dans la discontinuité créée par ces « intermittences » que la mémoire involontaire et le désir inconscient se révèlent ou plutôt, se lèvent. » (p. 134). Le geste-dérive d'Aljafari qui va à la recherche des traces de survivance d'une ville et de ses habitants dans des fictions mises en scènes par son colonisateur devient un travail de « démontage du continuum figuratif, par « fusées » de détails saccadés, et par remontage de ce matériel en rythmes visuels inédits » (*L'Image survivante*, p. 495). Didi-Huberman évoque les diapositives projetées en « fusées » lors des conférences d'Aby Warburg, par intermittence des fonds d'écrans noirs entre les images. Il est curieux de noter que dans *Recollection*, plusieurs séquences montrent des images fixes, recadrages en détail des images en mouvement des fictions israéliennes, montés avec des écrans noirs entre elles, créant le flux saccadé dont parle Didi-Huberman, et rapprochant le montage d'Aljafari des projections de diapositives lors des conférences de Warburg. L'intervalle noir est à nouveau considéré comme l'élément organisationnel de tout montage en constellation, constituant « son milieu d'apparition fondamental » (*L'Image survivante*, p. 495).

⁸⁶ Benjamin, Walter. 1989. *Paris, capitale du XIX^e Siècle. Le livre des passages*. 3^{ème} éd. Coll. « Passages ». Paris : Cerf. [N 4, 1], p. 481.

⁸⁷ Deleuze, Gilles. 1985. *L'Image-temps. Cinéma 2*. Coll. « critique ». Paris : Minuit. p. 106.

⁸⁸ *Idem.*, p. 106.

sans guillemets⁸⁹ » présente des images non datées tout en étant prises dans la dialectique de l'Autrefois / Maintenant. Ainsi, le cinéaste Palestinien pose la circulation entre les images multiples de sa ville d'enfance⁹⁰ comme condition de réappropriation de son image confisquée par la fiction israélienne.

Considérer la constellation comme une forme-dérive c'est mobiliser la dérive dans une connaissance par intervalles pour saisir les choses dans l'interstice fuyant de leur ambiguïté, de leur discrétion, touchant à ce qui les travaille intimement, secrètement. Je rejoins peut-être ici l'idée du point de départ d'une dérive. La connaissance par intervalles de la forme-dérive est une structure qui se replie constamment sur elle-même. Dans son texte *Le montage des constellations, Godard et Benjamin*, Hélène Bouchardeau explique dans une note de bas de page que « c'est à l'articulation de l'instantané et de l'inachevable que se forment les constellations, comme des tourbillons⁹¹ ». La constellation révèle ainsi une origine qui est de l'ordre de l'*Ursprung* où l'image d'un tourbillon est activée au lieu de celle d'une source :

« L'origine (Ursprung) ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. »⁹²

Bouchardeau poursuit : « l'*Ursprung* benjaminienne est une origine non fixée dans le temps, elle est instable, inachevée⁹³ ». Translaté vers la dérive, le point de départ ressemblerait

⁸⁹ Je reprends à nouveau Walter Benjamin qui écrit à propos du processus et de la forme de son *Livre des passages* : « Ce travail doit développer à son plus haut degré l'art de citer sans guillemets. La théorie de cet art est en corrélation très étroite avec celle du montage. » [N 1, 10], p. 474.

⁹⁰ La prolifération d'images hétérogènes d'un même lieu renvoie à un autre mouvement que je considère aussi comme une forme-dérive : celui de l'épuisement. En effet, épuiser un espace enregistré reviendrait à le traverser dans tous les sens possibles et imaginables. La tentative de l'épuisement génère donc une forme qui se dessine dans son potentiel à être parcouru par des flux multiples et hétérogènes. Rhizome.

⁹¹ Bouchardeau, Hélène. 2011. « Le montage des constellations, Godard et Benjamin ». En ligne. *MAG Philo*, n°28 (été). <http://www.cndp.fr/magphilo/index.php?id=128#.2011>. Note de bas de page n°10.

⁹² Benjamin, Walter. 1985. *L'Origine du drame baroque allemand*. Paris : Flammarion. p. 43-44.

⁹³ Bouchardeau, Hélène. 2011. « Le montage des constellations, Godard et Benjamin ». En ligne. *MAG Philo*, n°28 (été). <http://www.cndp.fr/magphilo/index.php?id=128#.2011>. Note de bas de page n°10.

moins à un point bien défini, mais plutôt à un pli⁹⁴. La séquence d'ouverture de *Tales of two who dreamt* ainsi que le réemploi recadré d'images de fiction dans *Recollection* sont des plis qui enclenchent des décollements et génèrent des constellations.

éblouissements

Térésa Faucon, dans un texte intitulé *Écouter l'espace. Du film à l'installation*, définit l'éblouissement en tant que phénomène d'excès positif ou négatif⁹⁵ dans lequel est pris un spectateur ou un personnage et qui se révèle telle une forme de dévoilement, une fois dépassé le trouble perceptif initial⁹⁶. L'éblouissement a la capacité de « générer des visions » en abolissant les repères habituels, et « en mettant en péril la persistance des formes et des êtres⁹⁷ ». L'éblouissement serait ainsi une forme-dérive dans ce qu'il propose comme nouvelles manières de voir, d'entendre, de sentir, bref d'expérimenter les éléments et les êtres projetés à l'écran⁹⁸. Faucon revient sur la disjonction 'voir-parler' deleuzienne en tant qu'expérience d'éblouissement, où le décollement d'une voix par rapport à une image est perçu comme un trouble perceptif duquel résulte une *vision imaginaire*⁹⁹. Ainsi, dans *Tales of two who dreamt*, la difficulté à associer images, gestes, voix et sous-titres met à mal nos capacités perceptives permettant au quotidien d'une famille d'immigrants hongrois à Toronto d'être le lieu d'une transformation d'un enfant en oiseau. La lecture change de régime et devient une fonction de l'œil, où, pour reprendre Deleuze, il y a passage à la lecture d'une image visuelle qui est « l'état stratigraphique, le retournement de l'image, l'acte

⁹⁴ Je pense aussi à une citation en exergue du texte *Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance* d'Artavazd Pelechian : « Une naissance sans géniteurs. Imaginez un monstre qui dévore ce dont il est issu. Ou encore un processus, dans lequel les uns mourant ignorent à qui ils donnent naissance, les autres, en naissant, ignorent qui ils tuent. » Dans un montage filmique, l'enchaînement des images et des sons ressemblerait donc à un surgissement où chaque image, chaque son naissant dans la chronologie filmique déstabilise ce qui le précède et ce qui va le suivre. Un film peut être alors vu comme toujours inachevé, toujours à la dérive.

⁹⁵ Par exemple, un excès de lumière qui aveugle, ou bien une obscurité qui plonge dans un effacement des formes. Un éblouissement peut aussi être sonore.

⁹⁶ Faucon, Térésa. 2009. « Écouter l'espace. Du film à l'installation ». *Images contemporaines, arts, formes, dispositifs* sous la direction de Luc Vancheri. Lyon : Aléas Cinéma. p. 38.

⁹⁷ *Idem.*, p. 38-40.

⁹⁸ Dans la mesure qu'une forme qui se déploie selon les trajectoires multiples qui la traversent est une forme qui peut être potentiellement lue, vue, entendue de plusieurs perspectives différentes, nouvelles et hétérogènes. La dérive au sein d'un matériau cinématographique, en le disloquant, le dispersant, l'espaçant et le remontant, renouvelle nos a priori perceptifs par rapport à lui.

⁹⁹ *Idem.*, p. 40-41.

correspondant de perception qui ne cesse de convertir le vide en plein, l'endroit en envers¹⁰⁰ ».

Recollection tient lieu aussi d'une expérience d'éblouissement. En recadrant, se rapprochant et isolant des détails de l'arrière-plan, Aljafari les déforme. Se rapprocher d'un élément est donc une façon de le rendre méconnaissable, de brouiller les repères quant à ce qui lui permet d'être identifié. Zoom in et pixellisation, le gros plan serait lui aussi une expérience d'éblouissement, permettant, dans le cas de *Recollection*, à la ville de Jaffa d'apparaître au-delà des pixels arrachés aux films israéliens. Le regard et l'écoute traversent les tourbillons de bruit digital avant que ne se dévoile l'image reconstruite de la ville aujourd'hui disparue. L'espace concret de l'image/son filmique est l'épaisseur où l'image impossible arrive à être ressuscitée.

L'expérience de l'éblouissement est reliée selon Faucon à la perte de repères qui a lieu lors de la nuit. Au début de son texte, elle cite Nietzsche qui écrit sur la nuit :

« En dissolvant les objets qui le peuplent, c'est le monde lui-même que la nuit semble abolir. Il n'y aurait là, cependant, qu'une apparente disparition. Ce qui s'efface ne peut être le monde, seulement ses surfaces et ses plans, ce qui l'articule en objets et en corps. Ce que la nuit dissout est une certaine fixation, un certain engagement dans la texture du monde, celui des profils que la lumière dessine. »¹⁰¹

Le milieu que l'éblouissement active est un milieu que Faucon appelle vibratoire, c'est-à-dire un milieu qui se révèle dans la fluidité de ses formes, leur instabilité et leur indétermination¹⁰². Je repense à la notion du *non-savoir* que placent Warburg et Didi-Huberman au centre d'une connaissance par intervalle, mais encore à la forme cinématographique selon Epstein qui « ne fixe ni ne peut fixer rien à rien » et où « toutes doctrines de la solidité [...] [qui] se trouvent mobilisées par la dérive, entrent en liquidité¹⁰³ ». Ces formes-dérives seraient donc des formes qui surgissent dans une certaine nuit du cinéma.

¹⁰⁰ Deleuze, Gilles. 1985. *L'Image-temps. Cinéma 2*. Coll. « critique ». Paris : Minuit. p. 319. Je dois cette référence à Térésa Faucon, dont la note de page numéro 6 à la page 42 de son texte m'a pointé vers cette partie du livre de Deleuze.

¹⁰¹ Faucon, Térésa. 2009. « Écouter l'espace. Du film à l'installation ». *Images contemporaines, arts, formes, dispositifs* sous la direction de Luc Vancheri. Lyon : Aléas Cinéma. p. 37-38.

¹⁰² *Idem.*, p. 38.

¹⁰³ Epstein, Jean. 2014. *Écrits complets. Volume V. 1945-1951*. Paris : Independencia. p. 114.

VII. épilogue : le musée

Je gravis les grandes marches en pierre jaune. Je dépasse les colonnes et me retrouve face au portail noir. Intérieur. Silence. Une visite rapprochée du Musée National à Beyrouth.

Regarder les œuvres à travers l'œillet d'une caméra miniDV qui permet d'effectuer un zoom digital très puissant. Dans ce musée archéologique, le regard glisse en gros plan sur la surface des statues et des sarcophages. La pierre devient un paysage à explorer. Pousser le zoom jusqu'à son maximum. Aberrations chromatiques : les pixels éclatent. Rouge, vert et bleu en débordent. Se rendre compte que même lors d'un plan fixe, les pixels bougent. Toujours.

Fourmillements.

Le bruit digital ronge l'image.



RÉCIT

Le visiteur a le choix avant d'entrer dans le musée de passer dans l'auditorium à droite où un court reportage lui conte comment le musée qu'il va visiter a survécu à la guerre civile.

Le visiteur pourrait découvrir donc que le bâtiment se trouve sur la ligne de démarcation qui a scindé la ville de Beyrouth en deux zones antagonistes, transformant le musée et son entourage en lieu de conflit tendus et violents.

Le visiteur pourrait aussi découvrir que pour protéger les œuvres, les responsables du musée ont déplacé les petits objets vers le sous-sol et les ont cachés derrière un mur construit à

l'occasion. Les statues et les sarcophages, trop lourds pour être déplacés, ont été encastrés dans du béton armé.

En 1990, une amnistie générale met fin à la guerre.

Reconstruction de la ville de Beyrouth.

Les œuvres encastrées sont excavées lors de la réhabilitation du Musée National. Le visiteur imaginerait que ce geste laisse des traces sur les œuvres.

Avant d'entrer dans le musée, le visiteur peut se diriger à droite, vers l'auditorium, où il va découvrir que les statues et les sarcophages dans ce lieu ont été doublement excavés. Ils sont deux fois dé-couverts.

Ce même visiteur peut aussi décider de ne pas prendre le détour par l'auditorium et se diriger directement vers l'entrée principale.

Considérer le moment de narration de ce récit comme un événement : une perte d'innocence du visiteur.

Considérer le moment de narration de ce récit comme un événement : une prise de conscience du visiteur.

...et voici que l'épaisseur temporelle s'écroule sur elle-même. Toutes les œuvres dans le musée deviennent des monuments de guerre. Toutes les traces sur la pierre se transforment en témoins de sa violence. Toutes les histoires, les anecdotes, les trajets, les époques et les gestes artistiques s'aplatissent sous le poids de ce récit.

POSTURE

Décider de ne pas savoir. Tracer une ligne de fuite. Ignorer les faits, les histoires, les anecdotes, les époques, les symboles et les gestes artistiques. Refuser la démarche d'un historien pour cultiver un rapport matériel avec les œuvres. Tenter de libérer mon regard pour que celui-ci se mette à la recherche non de traces signifiantes, dans une perspective symbolique, voire indicielle, mais de traces qui parlent dans leur capacité à marquer, modifier et défigurer les œuvres.

Le laps temporel entre la production de l'œuvre et l'apparition de fissures, cassures, trous, égratignures sur les statues et les sarcophages s'abolit et l'œuvre surgit dans la simultanéité de toutes les temporalités qui la traversent.

Dérive sur les textures. Dérive sur les formes. Dérive sur les couleurs.

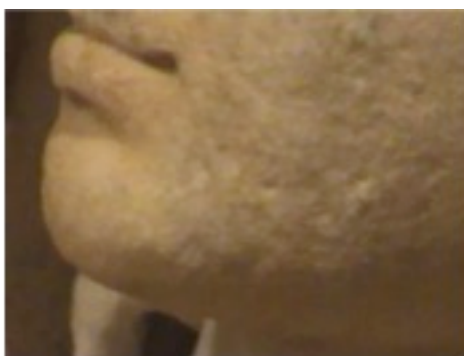
En gros plan, essayer de capter les différentes traces. Confusion.

La matérialité de la pierre se superpose à celle de l'image.

DIGRESSION SUR LA DISTANCE ENTRE LE FIGURATIF ET L'ABSTRAIT

Face à des moments où la caméra erre sur des surfaces de marbre sans aucun élément reconnaissable, il est difficile de comprendre à quoi on a affaire. On s'attache donc à la matérialité de l'image devant nous pour en extraire des informations qui vont donner sens (c'est-à-dire direction) à notre regard. La texture de ce qui est filmé (donc de la pierre), la lumière, la couleur, les fissures/cicatrices/brisures/marques, mais aussi la texture de l'image elle-même (donc le bruit digital) forme une constellation d'éléments qu'on ré-organise sans cesse pour former des phrases audio-visuelles qu'on arrive à comprendre. C'est un processus très personnel qui se nourrit du manque de clarté (pas vraiment une abstraction encore) que les images présentent. On est dans un entre-deux, ni complètement dans le figuratif ni complètement dans l'abstraction. On reconnaît le marbre, on suppose qu'il s'agit d'un corps sculpté sans arriver à se placer par rapport à ce corps. Où est-on sur le paysage corporel ? Rien ne nous indique notre lieu.

...et puis apparaît un œil, des lèvres, une main, des doigts, des narines ou une oreille. Voilà ! L'ancre est jetée : on est ICI, très exactement. ICI n'est pas un lieu physique unique mais une sorte de conteneur, variable tout en étant identifiable. On est près d'un œil donc sur un visage. Une bouche – celle dans le cadre, mais n'importe laquelle aussi – on sait toujours où elle se trouve sur un corps.

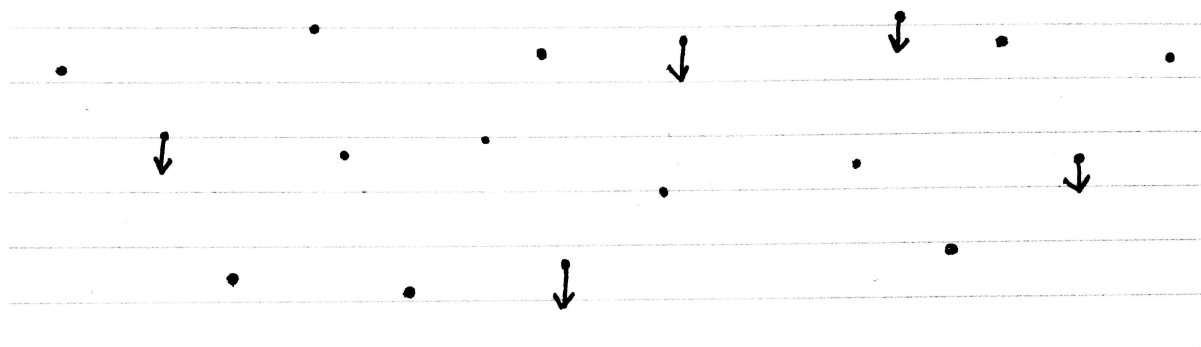


Ces lieux-là, ces conteneurs, vont rendre déchiffrable l'image en s'introduisant telles des aiguilles qui font incision dans l'épaisseur visuelle avec laquelle notre regard s'engage. Rendre déchiffrable est-ce figer ? Arrêter le mouvement¹⁰⁴ ? Mettre fin à la dérive du bateau qui s'immobilise dans le port ?

Avec ces aiguilles, le figuratif s'immisce dans l'image. Mais dépendamment de la grosseur des plans, et surtout si l'on demeure dans des valeurs assez rapprochées, ces aiguilles vont

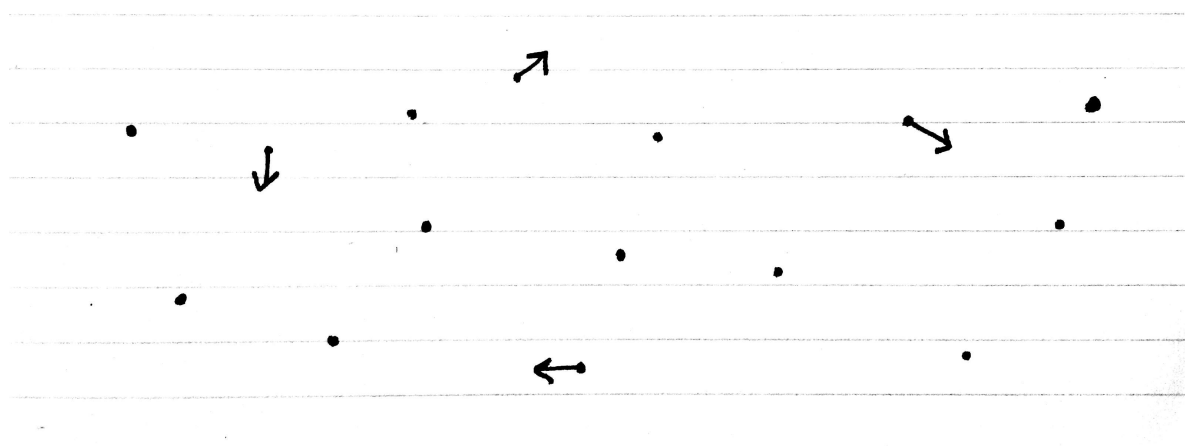
¹⁰⁴ Généralement, on s'exclame face à un sujet en mouvement : « Arrête de bouger pour que je puisse bien te voir ! »

nous apparaître individuellement, de manière fragmentée. Donc même si ces lieux-aiguilles restructurent la constellation, je me demande s'ils la remettent nécessairement en question. Une constellation avec des éléments flottants dans leurs tangences et quelques aiguilles ancrées, est-ce possible ?



Tous ces éléments ne sont pas perçus par l'œil en même temps (dans la simultanéité) mais s'accumulent en nous (le regard se fait donc en couches, c'est-à-dire qu'il est imprégné par ce qu'il a perçu au moment même qu'une nouvelle perception se forme¹⁰⁵) pour constituer la matière de lecture du film.

Et puis je me demande si un ancrage, c'est toujours un vecteur dirigé vers le bas. Est-ce que les vecteurs peuvent être mus par des directions multiples.



Ce sont donc des aiguilles qui tendent vers des lieux au lieu de se planter dans eux.

FIN DE LA DIGRESSION

¹⁰⁵ Je ne peux m'empêcher de penser à Brakhage qui a formulé et beaucoup expérimenté cette idée d'imprégnation de la rétine de l'œil par les images, créant une sorte de vision résiduelle.

CATALOGUE

Scruter les différentes marques en gros plan. Essayer d'être à l'écoute des nuances qui les distinguent. En faire une liste.

Mode d'emploi : les marques retrouvées sur les surfaces des œuvres dans le musée sont classifiées selon les différentes images, mouvements et tensions qu'elles peuvent évoquer. Les marques sont cartographiées selon ce qui semble les travailler, au-delà du symbole qu'elles peuvent signifier.

Est indiqué aussi, entre crochets à côté de chaque catégorie, son emplacement sur le spectre de la FIGURATION-ABSTRACTION. Ainsi, un numéro est attribué selon la légende suivante :

-1 : figuratif, la marque se manifeste dans sa capacité d'être reconnaissable par sa forme

1 : abstrait, la marque est une surface, reconnaissable par sa texture

N.B. l'occurrence des deux positions est possible pour une seule marque.

1. Amputation / mutilation [-1]

- organes reconnaissables qui ont un bout qui manque ou qui est déformé
- évoque : violence, guerre, un temps écoulé, rapport à l'archéologie, vestige, ruine

2. Petits trous [-1]

- marques rondes ou ovales avec une certaine profondeur
- évoque : trous de balle, violence, guerre

3. Grands trous [-1]

- marque irrégulière, dont la forme est en creux
- évoque : violence flagrante, atteinte sérieuse à l'œuvre qui n'est plus si intacte

4. Marques uniformes, *man made* [-1]

- toute marque qui est le résultat d'un geste humain précis, calculé et bien localisé
- évoque : ce qui de l'ordre de du scientifique, autopsie, méticuleux, intervention ultérieure qui ramène un désir de préservation

5. Fissures /fêlures [-1]

- marque qui peut être assez courte, donc englobée dans un seul cadre, ou plus longues, donc a besoin d'un balayage pour être enregistré

- évoque : le temps passé, la condition des objets archéologiques, donne une direction à la caméra qui est *prise* par la fissure dans un sens et/ou dans l'autre
6. Tâches d'or [-1]
- tâches dont la couleur est l'or
 - évoque : le rapport ruine/sacré, sentiment du déchu, de la beauté et de la poésie de la ruine
7. Écriture [-1]
- toute marque qui semble être organisée selon un certain système de signes destinés à communiquer quelque chose de précis
 - évoque : relation au signe, à la signification, à un message (apparent/caché). Le cas d'une écriture hors contexte historique : vandalisme ou système de classification / identification de l'œuvre mise en place par le musée
8. Érosion [1]
- pierre déformée mais rendue lisse
 - évoque : le liquide, le contact avec un autre élément, quelque chose des éléments naturels et de leur relation au passage du temps
9. Bleus [-1 ; 1]
- variations en couleurs vers le vert / le rouge / le bleu, en forme de tâche
 - évoque : violence physique, guerre, la peau, la chair, un corps heurté / violenté, rapport à un érotisme
10. Peau pelée / pierre émietlée [-1 ; 1]
- pierre qui a perdue une partie de sa couche polie ou un corps qui a perdu sa peau
 - évoque : une plaie ouverte, le charnel, le sexuel, l'érotique, violence récente, marque bien la superposition entre pierre et peau
11. Égratignures [1]
- marques souvent petites de tailles et multiples, des traits griffonnés sur la pierre

- évoque : le détail, le sentiment d'être proche de l'objet filmé, intimité, confusion entre légère violence et mal traitement de l'œuvre, peut renvoyer à des formes d'écritures primitives

12. Détérioration de la pierre [1]

- pierre qui a perdu sa texture tout en gardant les formes sculptées
- évoque : passage du temps, vécu des objets, rapport intense avec la texture (qui devient très granulée dans le cas du calcaire)

13. Noircissements [-1 ; 1]

- tâches ou surfaces noires, tels des dépôts de suie
- évoque : un incendie, un sentiment du post-apocalyptique, de l'après-catastrophe, pousse à se demander : « que s'est-il passé ? »

14. Pourriture [-1 ; 1]

- tâches noires / grises / marrons dont la couleur et la texture donnent l'impression qu'il y a eu pourriture
- évoque : corps mort, le moribond, une chair expirée, le souterrain, l'enterré, le tombeau, mort liée au temps (œuvres anciennes) mais aussi à la guerre

15. Bruit digital [1]

- lorsque le plan est tellement rapproché que l'objet perd sa propre texture se fusionnant avec celle des pixels éclatés en mouvement. Le bruit contamine l'image
- évoque : une intimité, effritement, être dans un régime d'impressions, sentir le pixel affecter concrètement l'image d'une œuvre

AUDIO GUIDE

Écrire à partir de ce catalogue un audio guide fictif. Un audio guide qui n'a pas pour but d'informer mais dont le texte serait capable d'entrer en résonance avec la matérialité (forme, texture, couleurs, emplacement) des marques captées. Lui associer un ton ludique et satirique pour détourner les règles d'un espace muséal. Transgresser les règles du lieu avec cette fiction.

Là où l'image n'arrête pas de déambuler en plans rapprochés, que l'ambiance du lieu soit une ancre sonore. Cartographier le Musée National à travers le bruit des pas qui le traversent.

Se rapprocher pour souligner.

Se rapprocher pour décrire.

Se rapprocher pour parcourir.

Se rapprocher pour isoler.

Se rapprocher pour fragmenter.

Se rapprocher pour déformer.

Se rapprocher pour fuir.

Se rapprocher pour éblouir.

Le détail comme surexposition.

Revenir à l'image de la nuit : espace vibratoire où rien ne se fixe.

L'éblouissement du soleil de midi : une autre nuit pour l'œil.

Au Liban, où toutes les ruines surgissent sous le soleil chaud de la méditerranée, où enfouir leurs secrets à midi ?

Le secret comme sécrétion. « Quelque chose doit suinter de la boîte, quelque chose sera perçu à travers la boîte ou dans la boîte entrouverte.¹⁰⁶ »

A closed door that leaves us guessing¹⁰⁷.

« On rend quelque chose invisible en détruisant sa silhouette, en lui donnant une forme inattendue, donc en le rendant non pas discret, mais voyant, mais étrange !¹⁰⁸ »

« elles auront tout caché par célérité, limpidité. Elles n'ont pas de secret, parce qu'elles sont devenues elles-mêmes un secret.¹⁰⁹ »

¹⁰⁶ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1980. *Mille Plateaux*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit. p. 352.

¹⁰⁷ Pedro Costa, le cinéaste portugais, développe lors d'un master class à l'école de cinéma de Tokyo en Mars 2004 l'image du cinéma comme une porte fermée qui nous laisse deviner ce qu'il y aurait derrière elle.

¹⁰⁸ Georges Didi-Huberman cite ici un passage de l'*Arbeitsjournal* de Bertolt Brecht ; dans *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Minuit. p. 78. p.136.

¹⁰⁹ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1980. *Mille Plateaux*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit. p. 355.

« Il n'y avait plus d'obscurités pour elle qui lui fissent voir plus clair, il ne restait qu'une lumière crue.¹¹⁰ »

Ce film se veut être une dérive VERS LE SOLEIL.

¹¹⁰ *Idem.*, p. 241.

tre en question.
et vers le soleil, l
-- es heures h'élv

*détail du manuscrit de *Thèses sur le concept d'histoire* de Walter Benjamin

les complices de cette dérive

– parce que des dérives ça se fait bien à plusieurs

ghalas charara . tatiana al dahdah . carine doumit . andré habib . jad youssef . rami el sabbagh
jana traboulsi . ana tapia-rousiouk . renaud després-larose . sara sehnaoui . nasri sayegh
ghassan salhab . camille trembley . olivier godin . sami khatib . eloi saint-bris . khodor ellaik .
elisa peyrou . nachaat ouayda . leila ghandour . oum koulthoum . john maus . fernando pessoa
abdel halim hafez . pedro costa . henri michaux . asmahan . élène tremblay .

bibliographie

AGAMBEN, GIORGIO. 1991. « Notes sur le geste ». *Trafic*, n°1 (hiver), p. 31-36.

ARASSE, DANIEL. 1996. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Coll. « Champs ». Paris : Flammarion.

BACHELARD, GASTON. [1957] 1961. *Poétique de l'espace*. 3^{ème} éd. Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ». Paris : Les Presses universitaires de France.

BENJAMIN, WALTER. 1985. *L'Origine du drame baroque allemand*. Paris : Flammarion.

BENJAMIN, WALTER. 1989. *Paris, capitale du XIX^e Siècle. Le livre des passages*. 3^{ème} éd. Coll. « Passages ». Paris : Cerf.

BLÜMLINGER, CHRISTA. 2013. *Cinéma de seconde main : esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Coll. « Collection d'esthétique ». Paris : Klincksieck.

BOUCHARDEAU, HÉLÈNE. 2011. « Le montage des constellations, Godard et Benjamin ». En ligne. *MAG Philo*, n°28 (été). <http://www.cndp.fr/magphilo/index.php?id=128#>.

CASEY, EDWARD S. 1997. *The Fate of place : a philosophical history*. Berkeley : University of California Press.

COSTA, PEDRO. [2005] 2007. « A closed door that leaves us guessing ». En ligne. *Rouge*, n°10. http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html.

DEBORD, GUY. [1956] 2011. « Théorie de la dérive ». En ligne. <http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>. D'abord paru dans *Les Lèvres nues*, n° 9, (novembre), p. 6-10.

DE CERTEAU, MICHEL. 1990. *L'invention du quotidien. Tome 1 : arts de faire*. Paris : Gallimard. Coll. « folio ».

DELEUZE, GILLES. 1985. *L'Image-temps. Cinéma 2*. Coll. « critique ». Paris : Minuit.

DELEUZE, GILLES. 1998. « Qu'est-ce que l'acte de création ? ». *Trafic*, n°27 (automne), p.133-142.

DELEUZE, GILLES et GUATTARI, FÉLIX. 1976. *Rhizome. Introduction*. Paris : Minuit.

DELEUZE, GILLES et GUATTARI, FÉLIX. 1980. *Mille Plateaux*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit.

DERRIDA, JACQUES. 2001. « Le cinéma et ses fantômes ». *Cahiers du Cinéma*. n°556 (avril), p. 74-85.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. 2002. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Minuit.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. 2009. *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Minuit.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. 2011. « L'expérience des images ». Entretien avec Frédéric Lambert et François Niney. *La condition des images*. Coll. « Les entretiens de MédiaMorphoses ». Bry-sur-Marne : INA. p. 81-107.

EPSTEIN, JEAN. 2014. *Écrits complets. Volume V. 1945-1951*. Paris : Independencia.

FAUCON, TÉRÉSA. 2009. « Écouter l'espace. Du film à l'installation ». *Images contemporaines, arts, formes, dispositifs* sous la direction de Luc Vancheri. Lyon : Aléas Cinéma. p. 37-52.

PELECHIAN, ARTAVAZD. 1992. « Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance ». *Trafic*, n°2 (printemps), p. 90-105.

COLLECTIF. « Pour un lexique lettriste ». En ligne. <http://debordiana.chez.com/francais/potlatch26.htm#lexique>. D'abord paru dans *Potlatch*, n° 26, 7 mai 1956.

VACHON, MARC. 2004. « Les multiples facettes de la dérive urbaine ». *esse arts+opinions*, n°54 (printemps/été), p. 8-11.